جامعة محمد خيضر بسكرة

كلية الآداب والعلوم الاجتماعية

قسم الأدب العربي



محاضرات الملتقى الوطني الأول

السيمياء والنص الأدبي

7 - 8 نوفمبر 2000

منشورات الجامعة

الســـيـــمـــيـــاء

الـــمـــفـــهـــوم والآفـــاق

الأستـــاذ: شلـــواي عمـــار
جامعـــة محمـــد خيضـــر
بسكـــرة

سيداتي، سادتي، الضيوف الكرام، الأساتذة الأفاضل، أبنائي الطلبة، نزلتـــم أهلا وحللتم سهلا، ها نحن اليوم، بدافع حب المعرفة والإطـــلاع، نلتقـــي لنـــاقش موضوعا أو منهجا، يعد من أحدث وأعمق المناهج الفكرية المعاصرة، هذا المنهج العام الذي تشير إليه لفظة "السيمياء" البسيطة الشكل، العميقة المحتوى.

ومن غير شك، أن هذا المصطلح قد يثير تساؤلات عديـــدة واستفســـارات متنوعة، بطرحها غير المتخصص وغير المطلع على هذا الميدان الرحب، قصـــد المعرفة والإطلاع، كما قد يطرحها المختص قصد تعميق البحث الســـيميولوجي، وهي أسئلة مشروعة، ومنها على سبيل المثال: ما السيمياء؟ وما مفهومها كعلـــم أو كمنهج؟ وما هو موضوعها؟ وما طموحاتها وأهدافها؟ ولماذا هذا الاختيار بـــالذات، ليكون مجال فعاليات هذا الملتقى الذي ينظمه قسم اللغة العربية وآدابها، في جامعة محمد خيدر.

هذا ما سنحاول تبسيطه والإجابة عنه،من خلال هذه المداخلة المتواضعـــة التي تعرف بهذا لعلم، وتساعد -بالتالي- على فهم ومتابعة فعاليات هـــذا الملتقـــى بجميع محاوره.

وأفضل بداية، تدخلنا في هذا المجال، بقوله تعالى: ﴿تعرفـــهم بســـيماهم لا يسألون الناس إلحافا﴾ البقرة 76، ﴿وعلى الأعراف رجال يعرفون كلا بســـيماهم﴾ الأعراف46 ﴿ونادى أصحاب الأعراف رجالا يعرفونهم بسيماهم﴾ الأعـــراف 48

﴿ولو نشاء لأريناكهم فلعرفتهم بسيماهم﴾ سورة محمد 30 ﴿سيماهم في وجوههم من أثر السجود﴾ الفتح 29﴿يعرف المجرمون بسيماهم﴾ الرحمن 41.

ويتضح مما سبق، أن لفظ "السيمياء" ورد في القرآن الكريم ست مرات، بمعنى العلامة، سواء أكانت متصلة بملامح الوجه أم الهيئة أم الأفعال والأخلاق. وفي لسان العرب: «السومة، والسيمة، والسيماء والسيمياء: العلامة» بصفة عامة من غير تحديد أو تقسيم.[1]

وعلى الرغم من تعرض علماء العرب في أبحاثهم، للعلامة اللغوية، كأداة للتواصل، ونقل المعارف، وتطرقهم لتعدد لأدوات التواصل وتنوعها تبعا لحاجة البشر واجتماعهم[2]، فإننا لا ندعي أن هذا العلم بصيغته الحالية كان معروفا، إنما ذلك لا يتعدى الإشارة إلى معرفة العرب للعلامة ووظيفتها، من جهة، ومن جهة أخرى، أردنا أن نربط الحاضر بالماضي، لأن العودة إلى التراث ضرورة وجودية وضرورة معرفية، في الوقت نفسه[3]، وبذلك فقط نشارك في بناء الحضارة الإنسانية.

يمكننا إذن أن نقول أن علم السيميولوجيا، أو السيمياء، هو من بين العلوم الحديثة وثمرة من ثمار القرن العشرين، يدرس العلامات في كنف الحياة الاجتماعية، وهو يزعم لنفسه القدرة على دراسة الإنسان دراسة متكاملة، من خلال دراسة العلامات المبتدعة من قبله (الإنسان) لإدراك واقعه في آن واحد[4]، فهو علم الإشارة الدالة مهما كان نوعها وأصلها، وهذا يعني أن النظام الكوني بكل ما يحويه من علامات ورموز هو نظام ذو دلالة. ومن هنا يمكن القول أن السيميولوجيا علم يدرس بنية الإشارات وعلائقها في هذا الكون، وكذلك توزعها ووظائفها الداخلية والخارجية[5]، وأصل هذه الكلمة يوناني وهي مركبة من *Semeion* بمعنى علامة و *Logos* بمعنى خطاب.[6]

وانطلاقا من دور العلامة في الوجود وفي الحياة الاجتماعية نقول: لا شيء سوى العلامة، فالإنسان يشكل مع محيطه نسيجا متداخلا من العلاقات، يتفاعل مع بني جنسه، مع الطبيعة، في المواقف المختلفة، معتمدا على أنظمة من العلامات، يخيفه البرق فيتصرف، تبكيه رؤية الأطلال(7)، يتكلم، يغني، يتعرف على الأشياء بواسطة العلامات.

ولا غرابة في ذلك، فالإنسان مدني بالطبع، يختلف عن غيره من الكائنات بحاجته للتواصل والمعرفة، ولا شك أن وعيه بذاته، وتميزه على التعرف على الطبيعة –بعد انفصاله عنها– بالعمل الجماعي، أكسبه القدرة على التعرف على العالم، وتكوين التصورات والمفاهيم حوله، وهذا راجع إلى الاستطاعة التي يتصف بها، فهي أساس الإنجاز والتنفيذ والعقل بدونها لا فعالية له، إذ هو كالمعدوم، لا وجود له، لأنه في حاجة دائمة إلى توفر الاستطاعة على الفعل، لكي يتوصل إلى المعرفة.(8)

والظاهر أن هذه النظرة إلى العقل، تقترب إلى حد بعيد، في مجال اللغة من فكرة الكفاية اللغوية والاستعمال الفعلي للكلام عند "سوسير" وكذلك المقدرة والإنجاز، أو الاستعمال الفعلي للكلام(9)، فاللغة كألفاظ وتراكيب وقواعد في الذهن، تعد معدومة، ولا تصبح موجودة إلا بعد استعمالها على شكل أصوات مسموعة أو مكتوبة، غير أن هذه الكفاية اللغوية ضرورية، لأن الذي لا يمتلكها، لا يمتلك القدرة على الكلام والإنجاز.

وهكذا فوجود الاستطاعة، يعني وجود العقل والمعرفة، وليس يوجب وجودهما وجود الاستطاعة(10). ويتحقق ذلك بأدوات خاصة يعبر بها الإنسان عن إدراكه لذاته وللكون. ومن هنا، تولدت الحاجة إلى العلامة، كأداة تواصل ومعرفة واصطلحت البشرية على تسميات، ومصطلحات تفسيرية للوجود والحياة بواسطة

هذا الاصطلاح، اكتسبت العلامات بعدها الثقافي كحقائق خاضعة للمجتمع، في حركته وتطوره.(11)

تنوعت العلامات تبعا لتنوع المعارف والحاجات الإنسانية، فهناك الألفاظ، الإشارات، الرموز، الآثار، الإيماءات، المشهديات، واختص كل نظام من الأنظمة السيميائية بعلامات خاصة، ومع ذلك، يمكن أن تقسم هذه العلامات إلى:العلامات اللسانية(ألفاظ) أو اللغة البشرية، والعلامات غير اللسانية وتشمل جميع أنظمة السيمياء غير اللفظية. وهناك من يقسم هذه الأخيرة إلى العلامات: الشمية، اللمسية، الإيمائية، أو الإشارية، السمعية، الإيقونية.(12)

ومن هنا يتضح أن مصطلح "علامة" أوسع وأشمل من الكلمة التي تعد جزءا من الحقل الأعم، لأنها نوع لفظي من العلامات، تنطلق دلالتها وتتحدد من قيمتها في ثقافة ما حيث لا معنى للصوت في حد ذاته، فهو يكتسب المعنى عبر القيمة الدلالية المرتبطة بالكلمة في لغة معينة أو ثقافة معينة.(13)

وعلى الرغم من الجدل القائم حول علاقة اللغة الطبيعية بالأنظمة السيميولوجية، «إذ نجد من يرفع من قيمة اللغة، ويضعها في قمة الأنظمة السيميائية، على أساس أنها النظام السيميولوجي المفسر، لجميع الأنظمة الأخرى، أي أننا لا نستطيع أن نتحدث عن أي من هذه الأنظمة إلا بواسطة اللغة، كما نجد من يعدها من بين هذه الأنظمة السيميائية من غير تفضيل، وهؤلاء يعتبرون السيميولوجيا أعلم من علم اللغة»(14) إلا أنه ينبغي أن نقر بأن نظام اللغة هو المركز المحور في الحقل السيميولوجي.

والملاحظ يكتشف أن جذور السيمياء والتأملات في اللغة قديمة قدم الإنسان، والفكر والوجود، إذ وصلت إلينا بعض الملاحظات حول العلامة من الحضارات القديمة، كالحضارة الصينية، واليونانية، والرومانية، والعربية، غير أن هذه التأملات بقيت في إطار التجربة الذاتية، لا ترقى إلى مستوى العلمية

والموضوعية[15]. والظاهر أن التأمل في العلامة نشأ لا عن قصد المعرفة، كما قد نتصور، بل عن قصد التشكيك في المعرفة، أي من منطلق رفض هيمنة معرفية معينة، فالمدرسة الشكية الإغريقية تنطلق من أن الحواس قد تخوننا، وأن المختصين يناقض بعضهم بعضا، لذلك يجب عدم التصديق بكل ما يزعم والتشكيك في كل ما يقدم ويقال[16].

ثم أخذ هذا المنهج السيميائي يتبلور مع تقدم العلم والعلوم الإنسانية، بصفة خاصة، ومر بمراحل عديدة، وأول باحث قدم المصطلح "السيميولوجيا" هو الفيلسوف جيم لوك(*1632-1704 J. Lacke*) غير أن الدراسة السيميولوجية في عصره لم تتجاوز إطار النظرية العامة للغة وفلسفتها النظرية[17].

وأول من دعا إلى علم السيميولوجيا، العلامة فيردينان ديسوسير(1857-1914) وقد نظر إلى هذا العلم المتخيل غير الموجود بمنظار لساني (لغوي) وليس بمنظار فلسفي، وقد كانت أفكاره وتفسيراته حول هذا العلم محدودة، لأنه تطرق إليه فقط أثناء كلامه عن الإشارة المتنوعة تدخل كلها فيما سماه بالسيميولوجيا[18] التي تدرس حياة الإشارة في مجتمع من المجتمعات والتي يمكن أن تكون جزءا من علم النفس الاجتماعي، فهذا العلم يدرس بنية الإشارات ويوضح الأنظمة والقوانين التي تحكمها وهو غير قائم -حسب قول دي سوسير- لهذا فلا أحد يستطيع أن يعرف ما هيته، غير أنه في سعي دائب لتحقيق وجوده.[19]

والحقيقة إن السيمياء لم تصبح علما قائما بذاته إلا بعد العمل الذي قام به الفيلسوف الأمريكي تشارلز سوندر بيرس (1839-1914) والجهود التي بذلها في هذا الميدان حيث قام بوضع نظرية خاصة بالإشارة سماها *La Sémiotique*، ويعتقد أنها شاملة لجميع العلوم الإنسانية والطبيعية إذ يقول: «ليس باستطاعتي أن ادرس كل شيء في هذا الكون، كالرياضيات، والأخلاق، والميتافيزياء، والجاذبية الأرضية، والديناميكية الحرارية، والبصريات، والكيمياء وعلم التشريح المقارن،

وعلم الفلك، وعلم النفس، وعلم الأصوات، وعلم الاقتصاد، وتاريخ العلم، والكلام، والسكوت، والرجال، والنساء، والنبيذ، وعلم القياس والموازين، إلا على أساس أنه نظام سيميولوجي»[20] ومن هذا المنطلق أصبحت الإشارة الدالة مهما كان نوعها ضمن علم السيمياء.

وإذا كان سوسير يركز على الوظيفة الاجتماعية للإشارة، فإن بيرس يركز على الوظيفة المنطقية، غير أن المظهرين يتصلان ببعضها اتصالا وثيقا، والكلمتان "سيميولوجيا" "وسيميائيات" تعطيان اليوم نظاما واحدا، والفرق في استخدام المصطلح فقط، حيث نجد الأوروبيين يستخدمون المصطلح الأول، بينما يستخدم الثاني كل الناطقين باللغة الإنجليزية.

وهكذا تبلورت السيميولوجيا في القرن العشرين، وصارت علما تشكلت مفرداته، وتحددت مناهجه وصارت حقلا معرفيا.[21] وتبعا لنشأتها اتجهت اتجاهين كبيرين: الأول يحاول تحديد ماهية العلامة ويدرس مقوماتها، وقد مهد لهذا المعنى *Ch. S. Pierce* والثاني يركز على توظيف العلامة في عمليات الاتصال ونقل المعلومات وقد استلهم هذا الاتجاه من مقولات *F. de Saussure*.[22]

والمتأمل يكتشف أن الرؤية السميولوجية للوجود رؤية شاملة توحد بين الحقول المعرفية، وتحارب تفتت العلوم، وترفض التصنيف، فهي محاولة جادة تطمح إلى ربط المعارف الإنسانية. وفي الوقت نفسه تطمح إلى تفاعل الحقول المعرفية المختلفة عن طريق الكشف عن مستوى مشترك بينها، يمكن من إدراك مقومات هذه الحقول، وهذا العامل المشترك هو العامل السيميائي ومعنى هذا أنها تلغي الانشطار المعرفي، وتبقى على الفروق المعرفية.[23]

وهذا المنطلق يناظر منطق الفلسفة التي تبحث دائما عن جوهر الأشياء، وهي منذ بدايتها تحاول أن تقوم بدور الموحد بين العلوم وبدور أنسنة الواقع، بكل

مظاهره الطبيعية والاجتماعية،غير أن الفارق بينهما يكمن في أن الفلسفة تنطلق من التساؤل عن مفهوم ما، تنقد، تحلل، تعلل، لتربط بينها، ثم تصل بعد ذلك إلى جوهر الجوانب المرتبطة بالإنسان وعالمه، فهي تصبو في الأخير إلى الأصل الواحد إلى مفتاح يحل اللغز الإنساني، بينما لا تنطلق السيمياء، من مفهوم ما لتفسره وتحلله، وتشرحه، وإنما تنطلق من العلامات كأشياء والربط بينها. وبمعنى آخر إذا كانت الفلسفة تنطلق من المضمون، فان السيمياء تنطلق من الشكل، في فهم الإنسان، ولا تطمح إلى أكثر من وصف الوجود، على العكس، من الفلسفة التي تطمح إلى العثور على مفتاح الوجود.[24]

ومعنى هذا أن الرغبة الكامنة في السيمياء، والتي مازالت تسيرها هي الرغبة في الإحاطة بالكلي، والتواصل الشامل والإنساني وراء كل ظاهرة مفردة. ويبدو أن هذه الرغبة بعيدة المنال إلا أنه لابد منها -في زمن التجزؤ والاستيلاب- لأنها الأجدر والأولى.[25]

هذه النظرة تلخص طموح السيمياء فيما يخص العلوم بصفة عامة، أما طموحها في مجال العلوم الإنسانية، فان استخدامنا لهذا المنهج يساعد على تحويل هذه العلوم الإنسانية إلى علوم بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة. فالدراسة والتحليل بالاعتماد على المنهج العلمي، يبعدنا عن المناهج التأملية والانطباعية، ويتم ذلك بالسيطرة على المادة التجريبية والوصول إلى مستوى معين من التجريد مما يسمح بتصنيف هذه المادة ووصفها والكشف عن أبنيتها العميقة، ثم استخلاص القوانين التي تحكمها. والأعمال الأدبية هي المادة التجريبية التي نتعامل معها ونصفها حيث تنشأ الدقة من التعرف على خصوصية هذه المادة ومن التوصل إلى مصطلح محدد يحصر العناصر المختلفة التي تتكون منها الظاهرة (التجريبية)، كما تنشأ العلمية من خلال التصنيف طبقا لقواعد رياضية، ومن طرح التصور للأنساق المجردة التي تحكم العلاقات التي تربط بين العناصر.

وتبعا للنظرة الشاملة التي تميز بها منهج السيمياء، كقاعدة للتعامل مع الظواهر، فإنه لا يفصل الظاهرة التجريبية الواحدة عن المحيط العام الذي تظهر فيه، فالنص الأدبي مثلا له خصوصياته ومقوماته غير أنه لا يدرس منعزلا بل تتم عملية وضعه في سياقه من خلال كشف ترابطه مع الأنظمة السيميولوجية المختلفة، أي السياق المعرفي العام للثقافة البشرية.

ولقد ساهم والفن والأدب مساهمة كبيرة في تطور السيمياء المعاصرة، وذلك لأن الفنون تدرس في هذا الإطار كإشارات، والإشارات في مجال الفن تكتسب أهميتها، لا لكونها أداة إيصالية للمعنى فحسب، بل لكونها أيضا أداة جمالية فالإشارة الفنية (الموسيقى، الرسم، الشعر، القصة، الرواية....) تشارك الإشارة اللغوية في فرز المعنى وتوصيله.[26]

فالسيمياء بهذا التصور تمثل الدرجة الأعمق في الوعي المعرفي وفي قدرة الإنسان على اكتساب المعلوم من المجهول وفي التصنيف الواعي الذي ينظم المعرفة، بل تتجاوز ذلك إلى فهم الواقع وخلقه باستمرار فهي تواصل وإبداع. وشعار هذا الملتقى "السيمياء أساس المعرفة وقناة التواصل" يلخص ذلك، فبالعلامات يحدث التواصل وبها يحدث الخلق والابتكار.

المـــراجــــع

1. برنار توسانن ماهي السيميولوجيا، ترجمة مجيد نظيف دار إفريقا الشرق الدار البيضاء المغرب ط2 1944.
2. بيرو جيرو علم الإشارة : السيميولوجيا ترجمة منذر هياشي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر ط1 1988.
3. ترنس هوكز البنيوية وعلم الإشارة، ترجمة محمد الماشطة سلسة المائة كتاب بغداد ط1 1986.
4. حنون مبارك، دروس في السيميائيات دار توبقال للنشر الدار البيضاء المغرب ط1 1987.
5. روبارت شولز السيمياء والتأويل، ت سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط1 1994.
6. سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد، مقالات مترجمة ودراسات، دار إلياس العصرية، القاهرة 1986.
7. مارسيلو داس كال، الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ترجمة حميد لحميداني وجماعة إفريقيا الشرق الدار البيضاء المغرب 1987.

الهـــوامـش

---

[1] لسان العرب، 312/12.

[2] الجاحظ مثلا في كتابة الحيوان، قسم العلامة إلى اللفظ، الخط، الإشارة، ثم العقد. وينظر للاطلاع أكثر على العلامات في التراث العربي، مدخل إلى السيميوطيقا ص73 وما بعدها.

[3] مدخل إلى السيميوطيقا ص73.

[4] انظر سوسير في كتابة الدروس، وانظر برنار توسان ترجمة محمد نظيف ماهي السيميولوجيا ص9، وانظر ترنس هوكز البنوية وعلم الإشارة ترجمة مجيد الماشطة ص113.

[5] بييرجور علم الإشارة ص9.

[6] برنار توسان المرجع السابق ص9 وانظر الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة ص15.

[7] مدخل إلى السيميوطيقا ص12.

[8] المرجع نفسه ص75/76.

[9] راجع سوسير في كتابه الدروس والقواعد التحويلية والتوليدية لتشومسكي.

[10] مدخل إلى السيميوطيقا ص76 وانظر الجاحظ الحيوان(42/1،116/2).

[11] العلامة وان ارتبطت بصورة عامة بالثقافة فهي لا تقتصر عليها، فهناك علامات ترتبط بالطبيعة وبالغريزة وتستقل استقلالا تاما عن الثقافة: هجرة الطيور، حركات النمل الإيقاعية، وهناك علامات، لا هي ثقافية صرف، ولا هي طبيعية صرف، مثل احمرار الوجه قد يدل على الخجل مع أن تصاعد الدم ظاهرة فيسيولوجية طبيعية، غير أن ربط ذلك بالحياء ليس التفسير الثقافي لظاهرة طبيعية، انظر مدخل إلى السيميوطيقا ص10 وراجع سيميوطيقا الثقافة، دروس في السيميائيات ص85 وما بعدها ثم راجع روبرت شولز: السيميائيات والتأويل ص14.

[12] برنار توسان، المرجع السابق، ص11-31، وانظر الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة ص15.

[13] مدخل إلى السيميوطيقا ص9.

[14] المرجع نفسه ص36.

[15] بييرجيرو، المرجع السابق ص10،11.

[16] مدخل إلى السيميوطيقا ص [illegible].

[17] جيرو المرجع السابق ص18.

[18] المرجع نفسه ص13.

[19] المرجع نفسه ص13،14 وراجع سوسير "الدروس".

[20] جيرو، المرجع السابق ص24 وانظر، حنون مبارك، دروس.

[21] المرجع نفسه ص25.

[22] مدخل إلى السيميوطيقا ص19.

[23] المرجع نفسه ص 12، 13.

[24] المرجع نفسه ص13، 14 وينظر روبرت سولز، السيمياء والتأويل للتوسع في مجال الإنسانيات والسيمياء ص20 وما بعدها.

[25] المرجع نفسه ص 16.

[26] جيرو المرجع السابق ص18.

السيمائية: التـــاريخ والأســس العلميـــة

الأستاذ : **قريش بن علي**
كلية الآداب والعلوم الاجتماعية
جامعة سيدي بلعباس.

كشفت النتائج التي توصل إليها المنهج النقدي التقليدي ، في تعامله مع الظاهرة الأدبية هشاشة القواعد التي أرتكز عليها لأنه تعامل مع النص الأدبي من خارج النص الأدبي نفسه. وعد (الأدب من أمر الغيب... وضربا من ضروب "الوحي" و"الإلهام"، يتنازلان على بعض الأشخاص "الموهوبين" فطرة أو طبيعة"[1]. وعلى أنقاض هذه الرؤية النقدية الذاتية قامت المناهج النقدية الحديثة. واعترفت بأن (الأدب من أعسرها يقدم عليه الدارس من مواضيع. فالأثر الأدبي لا يتميز عن الآثار اللغوية التي ليست أدبية إلا بدقائق يصعب في معظم الحالات حصرها. ومن هنا كان افتراق المناهج الجديدة وتعددها وتصارعها في جدل اتسع وأحتد حتى أصبح من خصائص عصرنا هذا...)[2].

ولئن استمدت هذه المناهج أصولها العامة من المكاسب التي حققتها اللسانيات. (*Linguistique*) على يد فريدنان دي سوسور (*F. De Saussure*) الذي (نجح في استنباط مبدأ لدراسة اللغة من اللغة نفسها) [3]. فقد حاول كل منهج أن يرسم حدوده المنهجية ويعمق معارفه النظرية ويطرح نفسه بديلا منهجيا، من خلال المفاهيم التي روج لها الذين نظروا لهذا المنهج أو ذاك أو انسبوا له بالممارسة التطبيق،

والسيميائية من أهم المناهج النقدية الحديثة التي تفردت في تحليلها للنص الأدبي ، وبدأت تعرف طريقها إلى المعاهد والجامعات العربية. فقد أصبح كثير من الباحثين والدارسين يؤثر هذا المنهج ويجتهد في رسم معالمه ونشر قواعده بين الطلاب وتأصيل مفاهيمه. ورغم أن الاختلاف مازال قائما في (حد المفاهيم

الأساسية وقضايا جوهرية) [4] وبخاصة (منها نوعية العلاقة بين الخصائص الأسلوبية والبنية العميقة...) [5] إلا أن النتائج التي توصل إليها النقاد (السيميائيون، على مستوى التصور والتطبيق كشفت عن جملة من المصطلحات السيمائية التي تحيل القارئ إلى مضامين المنهج نفسه، بدءا بمصطلح (السيميائية). و(مفاتيح العلوم مصطلحاتها ومصطلحات العلوم ثمارها القصوى فهي مجمع حقائقها المعرفية وعنوان ما به يتميز كل واحد منها عما سواه) [6]. (و ليس من مسلك يتوسل به الإنسان إلى منطق العلم غير ألفاظه الاصطلاحية حتى لكأنها تقوم من كل علم مقام جهاز من الدوال ليست مدلولاتة إلا محاور العلم ذاته ومضامين قدره من يقين المعارف وحقائق الأقوال) [7]. ولاشك في أن مصطلح (السيميائية) (*Sémiotique*) يحيلنا إلى الحديث عن مصطلح (السيميولوجيا) (*Sémiologie*).

محاولة في التعريف (بالسيميائية) : تصدر مصطلحا(*Sémiotique*) (السيميولوجيا) (*Sémiologie*) قائمة المصطلحات النقدية الحديثة التي وقع بينهما بعض التدخل في المعنى جعل بعض النقاد يحدد تعريف، خاصة بكل مصطلح مما أحدث لبسا في أذهان بعض من الطلاب" ولكن بالرجوع إلى المعاجم التي أرخت لهذين المصطلحين نجد أن مصطلح(السيميائية) ومصطلح (السيميولوجيا) مترادفان على مستوى الدلالة المعجمية. فهما يدلان في الأصل (على علم في الطب موضوعه دراسة العلامات الدالة على المرض) [8]. وقد ظل هذا الترادف يستعل في (مستوى الاستعمال الاصطلاحي) عند *Oswald Ducrot* و *Tzvetan*. *Todorov* فهما يعرفان المصطلحين السابقين بقولهما:(إن السيميائية أو السبيولوجيا هي علم العلامات) [9]. واستعمل ج. لوك (*J. Locke*) (1632-1704م) مصطلح (السيميائية) ولكن الدراسات السيميائية في عصره ظلت منحصرة في نطاق النظرية العامة للغة ثم أصبحت مع أعمال الباحث الأمريكي

الفيلسوف ش .ص . بيرس (*Charles Sanders Peirce*) (1839-1914) نظاما أو قواعد مستقلة[10].

ويفرق ر. بارت (*Roland Barthes*) بين السيميولوجيا والسيميائية فيقول: (إن السيميولوجيا علم عام يستمد أصوله النظرية من الألسنية والسيميائية أو السيميائيات فرع لهذا العلم العام) [11].

ومهما كان الأمر فإن هذا التعريف لا يخرج السيميائية عن موضوعها الأساسي هو (دراسة الأدب ووسائل التعبير الخاصة بالنص) [12]. وهذا ما ذهب إليه كيمسليف (*Hjemlev*) وجوليا كريستافا وأما بريكل (*Herbert E. Brekle*) فيعطى في كتابه :(علم الدلالة) (*Sémantique*) المعنى نفسه لمصطلحين السابقين. إذ يرى أن السيميائية (نظرية عامة في العلامات) ويرى-أيضا- أنها (منهج نظري في المعرفة) [13]. ولعل هذا الاختلاف في التعاريف هو الذي جعل بعض الباحثين يفضل استعمال مصطلح (السيميائية الأدبية)، (*Sémiotique Littéraire*)، تمييزا لمها عن مصطلح (السيميولوجيا) (لوصف أنظمة خاصة من العلامات وضمنها النظام العلامي الخاص بالنص) [14]. ولاشك في أن (النص يعتبر نظاما خاصا من العلامات الجمالية) [15]. وهذا الاختلاف في التعريف قد يعود -أيضا- إلى الفروق في ترجمة المصطلح من اللغة الفرنسية. فقد ترجم بعض الباحثين العرب مصطلح (*Sémiologie*) ب: (علم العلامات) ومصطلح ،(*Sémiotique*) (العلامية). واقترح آخرون ترجمة مصطلح (*Sémiologie*) بـ: (العلامية) أو(علم العلامات) ومصطلح (*Sémiotique*) بـ: (السيميائية) [16].

وانطلاقا من العلاقة الطبيعية بين السيميائية والألسنية وتحددها اللغة التي هي نظام علامي إبلاغي. فقد دعا ف دي سوسير (*Ferdenand de Saussure*) (إلى تأسيس علم العلامات(*Sémiologie*) أو السيمبولوجيا لدراسة الأنظمة العلامية و(تكون الألسنية فرعا من هذه العلامية العامة) [17]. ويسعى أصحاب هذا الاتجاه

إلى تأصيل هذه الرؤية. والباحث كلود شاربول (*Claude Charbel*) واحد منهم. فهو يرى (أن السيميائية الأدبية واللغوية لا يمكن ألت تحل بعض مشاكلها إلا إذا تأسست سيميائية عامة تدرس الأنظمة إلا بلاغية العامة معتمدة علم النفس والاجتماع والانتروبولوجيا (*Anthropologie*) وتكون الألسنية وألسنية الخطاب أي السيميائية الأدبية مظهرا من مظاهرها ومستوى محددا (من مستوياتها) [18]، وأما الاتجاه الآخر ويمثله ر.بارت (*R. Barthes*) فيرى أن (العلامية العامة) ينبغي أن تكون فرعا من الألسنية. ويمثل هذا الاتجاه –أيضا – (جوليا كريستافا) لكنها تدعو إلى (إرساء قواعد السيميائية الأدبية قبل تأسيس علامية عامة لأن النص الأدبي يعتبر أهم نظام يعتبر أهم نظام عالمي مادته اللغة) [19]. واللغة هي الركيزة الأساسية في دراسة خصائص النظام اللغوي وتحليل النص الأدبي.

I. السيميائية ومناهج تحليل النص الأدبي:

بدأت المرحلة الأولى من المراحل التاريخية التي مرت بها الألسنية (بالتركيز على دراسة البني اللغوية وإبراز العلاقات التركيبية بين عناصر الجملة دون اهتمام بالبعد الدلالي الناتج عن تغير التركيب)[20]. وكان من نتائج هذا التركيز على البني اللغوية (تبلور مفهوم البنية فأصبحت البنيوية منهجا في البحث تجاوز اللسانيات إلى العلوم الإنسانية)[21]. وعد مقال ر . بارت (*R. Barthes*) الذي كتبه في مجلته (*Communication*):

(مدخل إلى التحليل البنيوي للقصة) قواعد نقدية عامة، فالجملة –حسب ر. بارت– (هي موضوع الألسنية فلذلك فإن النص مهما كان حجمه ليس إلا جملة كبيرة) [22]. وقد انطلقت الدراسات الأسلوبية –أيضا– من (ألسنية الجملة). وغايتها إبراز (أدبية النص) في (مستوى البني اللغوية بالتمييز بين البني التي تظل في

مستوى إلا بلاغ أو قريبة منه. والتي تلعب دورا أسلوبيا فتحقق توجيه القارئ إلــى مقاصد الكاتب)[23].

فالنتائج التي توصلت إليها الدراسات الأسلوبية -رغم عمقها- فلن (تــؤول إلى نظرية نقدية شامة لكل أبعاد الظاهرة الأدبية فظلا عن أن تطمح إلـــى نقــض النقد الأدبي أصوليا)[24]. وقد يعود ذلك إلى أن الدراسات الأسلوبية - كما يـــرى ريفتار (*Rifaterre*)، (تتعلق بالبنية الظاهرة في النص بينما الطريق الناجعة فـــي تفسير النص الأدبي أو الشعري يجب أن تكون (سيميائية) بدل أن تكون الســـنية) [25]. وأما البنيوية التكوينية (*Le Structuralisme génétique*) فتتجاوز التحليـــل الشكلي في المستوى البنيوي والأسلوب لأنها تهدف إلى الكشف عن (التماثل بيــن البنية الشكلية والبنية الاجتماعية التي تولد عنها النص فهي تبرز بعدا جديدا يتمثـل في البنية الضمنية التي يشتمل عليها النص فضلا عن البنية الظاهرة وفـــي هــذا المستوى تكمن قيمتها الأصولية) [26]. ويبدو من خلال هذه المعطيات أن السيميائية استثمرت هذه المعارف المنهجية والنظرية التي أشرنا إليها، باختصار، وأرســـت منهجا مستقلا وقائما بذاته.

II. السيميـــائيـــة والنـــص، الأدبـــــي:

تخلص المنهج السيميائي في تحليله للنص الأدبـــي مـــن (ثنائيـــة الشـــكل والمضمون) لأنه (لا يوجد تركيب اعتباطي مستقل بذاته بل إن كل تصور وكـــل قاعدة (هي في نفس الوقت تركيبية ودلالية) [27] ولهذا انشغل السيميائيون بوظيفـــة (العلامة) في (تأمين الاتصال بين الأفكار عبر وسيلة الرسائل. مما يحتم بالتـــالي وجود أداة، شيء يتكلم عليه ومرجع، وعلامات ونظام إشارات، كما يتوجـــب أن يكون ثمة وسيلة نقل بين المرسل والمرسل إليه) [28]. وانطلاقا من هذه الوظيفـــة

المركزية التي تقوم بها العلامة في (تأمين الاتصال بين الأفكار) بني السيميائيون منهجهم في تحليل النص الأدبي وقسموا هذه البني إلى قسمين أساسيين :

1. بنيــة ظاهــرة.
2. وبنيــة عميقــة.

ولكنهم اختلفوا في تحديد العناصر التي تكون كل بنيــة حســب مشــاربهم العلمية والأيديولوجية.

ويمكن ألت نقسم هذه الاتجاهات إلى اتجاهين رئيسين :

ويمثل الاتجاه الأول قريماس (*A. J. Greimas*). وتشمل البنية العميقة عند (قريماس) على القواعد التي يخضع لها (العالم السردي) (فيقع الاهتمــام خاصــة بالبناء الوظائفي وتحليل العلاقات بين الفاعلين أو القوى الفاعلية فـــي المســتوى العمودي والأفقي...)[29]

وأما البنية الظاهرة (فإنها تتركب من الصياغة التعبيرية). إذ يحلل النـــاقد (خصائص الشكل الأدبي والخصائص الأسلوبية) كما يحلل (علاقة اللغة بالســياق الخارجي).

وأما الاتجاه الثاني فيمثله (جوليا كريستافا) (*Julia Krestiva*). ويرمي هذا الاتجاه إلى (التعمق في المنهج الاجتماعي في النقد وتأصيل النظريات القولدمانيــة (*Goldman Lucien*) كما يحاول هذا الاتجاه أن يستوعب معطيات لتحليل النفــس وصهرها ضمن التحليل الاجتماعي).

و يرى هذا الاتجاه أن البنية العميقة تتكون من العوامل الخارجيــــة التـــي ساعدت في ظهور النص الأدبي، من ظروف اجتماعية واقتصادية وثقافية ونفسيه. وتتكون (البنية الظاهرة من البني اللغوية الخاضعة للقواعد التركيبية وإلا بلاغيــة)[30]. لأن النص الأدبي في حقيقته بنية لغوية (ذات مستويات عديدة) ولعــل هــذا الأمر هو الذي جعل بعض الباحثين يدعو إلى تأسيس (سيميائية نصيـــة) (تطبــق

مناهجها على كل النصوص مهما كـــان مســتواها وجنســها) [31]. وقــد حققــت السيميائية –رغم تشعب الاختلافات النظرية والمنهجية– كثيرا من المكاسب لعـــل أبرزها أنها اعتبرت النص الأدبي (نظام من الرموز في درجة ثانية يستهل نظـــام رموز أولي هو اللغة) [32].

ورغم هذه المكاسب فإن السيميائية ظلت جملة من النظريات. وعلى الدارس للنص الأدبي من خلال المنهج السيميائي ألا يتشبث بالقواعد المنهجية الصارمــــة على أنها علم أزلي بل ينبغي أن يجعله يلائم النص للسبب الذي ذكرناه –آنفا–.

هـــوامــش

[1] حسين الواد: في مناهج الدراسات الأدبية. سراش للنشر تونس 1985، ص 42.

[2] المرجع نفسه، ص43.

[3] حسين الواد. البنية القصصية في رسالة الغفران الدار العربية للكتاب ليبيا تونس، الطبعة الثانية، 1977، ص 12.

[4] مساهمة في التعريف بالسيميائية الحياة الثقافية العدد 36-37، تونس،1985 ص 193.

[5] أنظر: المرجع نفسه والصفحة نفسها.

[6] عبد السلام المسدى: قاموس اللسانيات. الدار العربية للكتاب،1984، ص11.

[7] انظر: المرجع نفسه والصفحة نفسه.

[8] O. Ducros et T. Todorav : Dictionnaire en cificlojedie des sciences du langages 1ere publication. Edition du Seuil. 1972. P 115.

[9] انظر: المرجع نفسه ص: 113.

[10] انظر: المرجع نفسه والصفحة نفسها.

[11] انظر مساهمة في التعريف بالسيميائية على العش الحياة الثقافية. ص193.

[12] انظر المرجع نفسه والصفحة نفسها.

[13] انظر المرجع نفسه والصفحة نفسها.

[14] انظر المرجع نفسه والصفحة نفسها.

[15] انظر المرجع نفسه والصفحة نفسها.

[16] أنظر المرجع نفسه ص: 194.

[17] انظر المرجع نفسه والصفحة نفسها.

[18] انظر المرجع نفسه والصفحة نفسها.

[19] انظر المرجع نفسه والصفحة نفسها.

[20] انظر المرجع نفسه والصفحة نفسها.

[21] انظر المرجع نفسه والصفحة نفسها.

[22] انظر المرجع نفسه والصفحة نفسها.

[23] انظر المرجع نفسه والصفحة نفسها.

[24] انظر المرجع نفسه والصفحة نفسها.

[25] انظر المرجع نفسه والصفحة نفسها.

[26] انظر المرجع نفسه والصفحة نفسها.

[27] انظر المرجع نفسه ص: 195.

[28] انظر المرجع نفسه والصفحة نفسها.

[29] انظر المرجع نفسه والصفحة نفسها.

[30] السيميائية بيار غيرو، ترجمة: أنطوان أبي زيد، منشورات عويدات. بيروت. باريس، الطبعة الأولى ص: 9.

[31] مساهمة في تعريف السيميائية على العش الحياة الثقافية ص: 195.

[32] أنظر المرجع نفسه ص: 196.

علم السيمياء والعنوان في النص الأدبي

الأستاذ: **بلـقاسـم دفـــة**
جامعـة محمـد خيضـر
بـسكـرة.

مـقـدمـة:

إننا نعيش اليوم في عالم زاخر بالعلامات السيميائية، في عصر متطـور، يوصف بالتعقيد والتواصل البصري، ومن طبيعة العـالم المتحضـر أن يستخدم العلامات أيا كان نوعها تجنبا للإطالة وابتعادا عن الحشو وميـلا إلـى الإيجـاز والاختصار.

إن الدول المتطورة تعتمد العلامات، سواء أكانت لفظية أو غـير لفظيـة. والعناوين تلعب دورا سيميائيا كبيرا، لما تؤديه من وظائف عـدة فـي عمليـات التواصل الحضاري. واللغة تدخل دوما في أنظمة العناوين كمفاتيح للولـوج فـي عالم النصوص. لذا ينبغي على الملتقى أن يتزود بالمنهج السيميائي للدخول فـي عالم العلاماتية قصد فهم دلائلية النصوص.

مدخل: **السيمياء والنص الأدبي**

إن كلمة"سيمياء" عربية أصيلة، مشـتقة مـن الفعـل "سـام" الـذي هـو مقلوب"وسم" واصلها"وسمى"، ووزنها "عفلى"، وهي في الصورة "فعلى"، يدل علـى ذلك قولهم: سمة، فإن اصلها: وسمة، ويقولون: سيمى بالقصر، وسـيماء بـالمد، وسيمياء بزيادة الياء وبالمد، ويقولون: "سوم" إذا جعل سمة، وكأنهم إنمـا قلبـوا حروف الكلمة لقصد التوصل إلى التخفيف لهذه الأوزان، لأن قلب عيـن الكلمـة متأت بخلاف فائها، ولم يسمع من كلامهم فعل مجرد من"سوم" المقلـوب، وإنمـا سمع منه فعل مضاعف في قولهم: سوم فرسة، أي جعل عليه السيمة، وقيل: الخيل المسومة هي التي عليها السيما والسومة، وهي العلامة. (1)

وقد ورد هذا المعنى في القران الكريم في خمسة مواضع، منها قوله تعالى:﴿ تعرفهم بسيماهم لا يسألون الناس إلحافا ﴾.[2] وقوله تعالى: ﴿يعرف المجرمون بسيماهم فيؤخذ بالنواصي و الأقدام ﴾.[3]

وورد كذلك في الشعر، ومنه قوله أسيد بن عنقاء الفزاري يمدح عميلة حين قاسمه ماله:

غلام رماه الله بالحسن يافعا　　　له سيمياء لا تشق على البصر[4]

يتضح مما أوردناه أن كلمة (سيمياء) مشتقة وهي بمعنى العلامة أو الآي أي (Signe)[5]. والأولى لنا استخدام هذا المصطلح دون غيره مثل: سيميوطيقا، وسيميولوجيا، لأنه ضارب في الأصل العربي.

ومصطلح "سيمياء" العربي يقابل مصطلح "سيميولوجيا". وكلمة سيميولوجيا منقولة عن اللغة الإنجليزية، يعبر عنها بمصطلحين، هما (Sémiologie) و(Sémiotique). وهذان المصطلحان من الأصل اليوناني (Séemeion)، أي الإشارة[6]. والمصطلح الأول يستخدمه الأوروبيون، بينما الثاني يستخدمه كل الناطقين بالإنجليزية.

إن مصطلح سيمياء يعني في أبسط تعريفاته وأكثرها استخداما، نظام السمة، أو شبكة من العلاقات النظمية المتسلسلة[7]، وفق قواعد لغوية متفق عليها في بيئة معينة.

والسيمياء حسب تعبير بيير جيرو (P. Guiraud) «علم يدرس أنساق الإشارات: لغات أنماط إشارات المرور إلى آخره. وهذا التعريف يجعل اللغة جزءا من العلامة»[8].

يتضح من هذا التعريف أن هناك إجماعا يقرر بأن للكلام بنيته المستقلة والتي تسمح بتحديد السيمياء بالدراسة التي تتناول أنظمة العلامات الألسنية وغير الألسنية. فالسيمياء «هي علم الإشارة الدالة مهما كان نوعها وأصلها، وهذا يعني

أن النظام الكوني بكل ما فيه من إشارات ورموز هو نظام ذو دلالة. وهكذا فإن السيميولوجيا هي العلم الذي يدرس بنية الإشارات وعلائقها في هذا الكون، ويدرس بالتالي توزعها ووظائفها الداخلية والخارجية» [9].

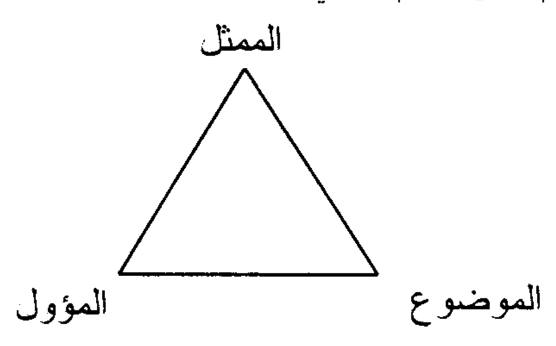
فالعنصر النواة الذي يكون النظام اللغوي وغيره هو العلامة نظرا لطبيعتها الدلالية والإبلاغية أو التواصلية، يقول أبو حامد الغزالي في هذا الشأن: «لا متكلم إلا وهو محتاج إلى نصب علامة لتعريف ما في ضميره» [10]. هذه إماءة واعية من الغزالي إلى أهمية العلامة في النظام الألسني. ويشيع هذا الوعي بأهمية العلامة عند عبد القادر الجرجاني، إذ يقول «اللغة تجري مجرى العلامات والسمات، ولا معنى للعلامة أو السمة حتى يحتمل الشيء ما جعلت العلامة دليلا عليه» [11].

والواقع أن السميولوجيا لم تصبح علما قائما بذاته إلا بالعمل الذي قام به الفيلسوف الأمريكي تشارلز بيرس (Charles Pierce). فالسيميولوجيا تبعا لرؤيته هي علم الإشارة الذي يضم جميع العلوم الإنسانية والطبيعية، حيث يقول: «ليس باستطاعتي أن أدرس أي شيء في هذا الكون كالرياضيات، والأخلاق...وعلم النفس، وعلم الصوتيات، وعلم الاقتصاد...إلا على أنه نظام سيميولوجي» [12].

إن نظام بيرس السيميولوجي هو عبارة عن مثلث «تشكل الإشارة فيه الضلع الأول الذي له صلة حقيقية بالموضوع الذي يشكل الضلع الثاني المحدد للمعنى، وهذا الضلع الثالث –أي المعنى– هو إشارة كذلك تعود على موضوعها الذي انتج المعنى» [13]. فالعلامة عنده متعددة الأوجه وإذا تأملنا مفهوم بيرس للعلامة، فإننا نجده يماثل مفهوم الجرجاني من حيث قابلية المفسرة لأن تتحول إلى متوالية من العلامات لها فضاء دلالي غير محدد، يقول هذا الأخير: «المعنى ومعنى المعنى، تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ الذي تصل إليه بغير واسطة، وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى

معنى أخرى»[14]. يفهم من هذا القول أن المعنى (المدلول)، قد يتحول إلى مبنى (دال) باحثا عن مدلول آخر. أي: إن المعنى هو بحد ذاته إشارة تعود على موضوعها الذي أفرز المعنى.

إن العلامة عند بيرس ممثل، وموضوع، ومؤول. وهي تبنى على نظام رياضي منطقي قائم على نظام ثلاثي.



والعلامة لدى بيرس قد تكون لغوية أو غير لغوية، وهي ثلاث أنواع:

الإشارة والرمز والأيقون. في الإشارة تكون العلامة بين الدال والمدلول سببية معللة. أما الرمز فالعلاقة بين الدال والمدلول تكون اعتباطية. أما الأيقون فتكون العلاقة فيه بين الدالة والمدلول علاقة تماثل وتشابه كالصورة الفوتوغرافية والخرائط.

وبناء على ما سبق بيانه فإني أقول: إن السيميائية بيرس تكون صالحة لتطبيقها في المقارنة العنوانية، وذلك بالإفادة من أبعاده التحليلية الثلاثة، ومفاهيمه الدلالية كالإشارة والرمز والأيقون، لأن ذلك غالبا ما يحمل دلالات أيقونية تحتاج إلى تفسير وتأويل.

والسيمياء أو السيميولوجيا حسب دي سوسير(F. Dessausure) عبارات عن علم يدرس حياة الإشارات في قلب الحياة الاجتماعية، والنص الذي يتلى دائما هو «اللغة نسق من الإشارات المعبرة عن الأفكار، وهي لهذا تقارن بالكتابة،

وبحروف البكم الصم، وبالطقوس الرمزية، وبعبارات الآداب العام، بالإشارات العسكرية إلى آخره»[15].

فالسيمياء عند سوسير منهج يهتم بدراسة حياة العلامات من داخل الحياة الاجتماعية، إذ يقول:«نستطيع إذن أن نتصور علما يدرس حياة الرموز والدلالات المتداولة في الوسط الاجتماعي. وهذا العام يشكل جزءا من علم النفس الاجتماعي ومن ثم يندرج في علم النفس العام»[16].

إن سوسير يحصر العلامات داخل أحضان المجتمع. وهكذا فإن علم السيمياء هو ذلك العلم الذي يدرس حياة الإشارات في قلب المجتمع، ويهتم بإنتاج الإشارات أو العلامات واستعمالها، بحيث تبرز الأنظمة السيميائية من خلال العلاقات بين العلامات.

وتحدث سوسير في كتاب "محاضرات في اللسانيات العامة" عن العلامات في عشرين فقرة، اعتبرت إرهاصا لما عرف فيها بعد بالسيميولوجيا التي عرفت على أنها «علم موضوعة أنظمة العلامات أو الرموز التي بفضلها يتواصل البشر فيها بينهم»[17]

وجاء رولان بارت(Roland Barthes) فوسع مفهوم علم السيمياء حيى استوعبت دراسة الأساطير على عكس فهم سوسير المحدد، كما قام بقلب فكرة سوسير القائلة بعمومية علم العلامات وخصوصية علم اللسانيات، حيث يقول في كتاب "عناصر السيميولوجيا": «يجب منذ الآن قلب الأطروحة السوسيرية، لأن اللسانيات ليست فرعا ولو كان مميزا من علم العلامات، بل السيميولوجيا هي التي تشكل فرعا من اللسانيات»[18].

ويعرف اتجاه بارت بسيميولوجيا الدلالة، ويعد خير من يمثل هذا الاتجاه، لأن البحث السيسيولوجي عنده هو دراسة للأنظمة الإشارية الدالة، فكل الأنساق

الإشارية النظمية تحمل دلالة. ولا عيب من الإفادة من المفاهيم اللسانية وتطبيقها على الأنظمة غير اللفظية.

وقد انتهج بارت هذا المنهج حيث درس نظام الموضة (Mode)، أي الأزياء الحديثة، أو نظام ما اسماه بالأساطير الحديثة، فقد حدد بارت منذ أن كتب كتابه "الأساطير" (Mythologies)، أي: «أن السيميولوجيا عنده تقوم على العلاقة بين العلامة والدال والمدلول. فالعلامة مؤلفة بين دال ومدلول: يشكل صعيد الدوال صعيد العبارة، ويشكل صعيد المدلولات صعيد المحتوى»[19].

أما مفاهيم الدلالة عنده، فقد حددها في مؤلفه -المذكور آنفا- وهي مستقاة على هيئة ثنائيات من اللسانيات البنيوية، وهي: اللغة، الكلام، الدال، المدلول، الإشارة، الرمز، الدلالة التقريرية، والدلالة الإيحائية، والمركب والنظام.

وهكذا نجد بارت قد استعان بالمفاهيم اللسانية لمقاربة الظواهر السيميائية كأنظمة الأساطير والأزياء والدعاية والإشهار.

وبهذا الفهم يمكن للمقاربة العنوانية أن تستخدم ثنائيات بارت اللسانية بغية البحث عن دلائل الأنساق اللفظية وغير اللفظية في العمل الأدبي.

أهمية العنوان في التحليل السيميائي:

لقد اهتم علم السيمياء اهتماما واسعا بالعنوان في النصوص الأدبية باعتباره علامة إجرائية ناجحة في مقاربة النص بغية استقرائه وتأويله. فقد أبدى علم السيمياء «أهمية العنوان في دراسة النص الأدبي، وذلك نظرا للوظائف الأساسية (المرجعية والإفهامية والتناصية) التي تربط بهذا الأخير وبالقارئ، ولن نبالغ إذا قلنا إن العنوان يعتبر مفتاحا إجرائيا في التعامل مع النص في بعديه الدلالي والرمزي»[20].

ويستطيع الدارس بتحليل البنية التركيبية والدلالية للعنوان أن يلقي الضوء على النص من الداخل. فالعنوان لذلك هو مفتاح النص الذي يجس به السيميائي عالم النص على المستويين: الدلالي والرمزي. فهو مفتاح إجرائي به تفتح مغالق النص سيميائيا.

إن العناوين ذات وظائف رمزية مشفرة بنظام علاماتي دال على عالم من الإحالات. وتحديد تلك الوظائف يسهم ولا شك في فهم دلائل النص حتى إن كان غامضا ينقصه الترابط والانسجام بين عناصر الاتساق. ولهذا فإن أول درجة يطؤها السيميائي في سلم النص هي استقراؤه واستنطاقه للعنوان في بنيته السطحية والعميقة.

ومما لا شك فيه أن عناوين النصوص مضمنة بعلامات دالة، تغلب عليها الصورة الإيحائية. لذا ينبغي على الدارس أن يتناول العناوين الإيحائية قصد فهم الإيديولوجيات والقيم، والأخلاقيات التي تضمها. يقول رولان بارت (R. Barthes): «...إذا قرأت ما تحت العنوان ستدرك السبب. وكلها قراءات على قدر كبير من الأهمية في حياتنا، إنها تتضمن قيما مجتمعية، أخلاقية وأيديولوجية كثيرة، لابد للإحاطة بها، من تفكير منظم. هذا التفكير هو ما ندعوه هنا على الأقل سيميولوجيا»[21].فعلى سبيل المثال عندما نقرأ رواية (الزلزال) للطاهر وطار [22] نتبين من خلال هذا العنوان أنه يرمز إلى الثورة، وأي ثورة ؟ قد تكون إيديولوجية، لأن لفظ (الزلزال) -هنا- علامة عاتمة، تكسوها ضبابية. وعندما يغوص القارئ في أعماق الرواية يجد عدة رموز، منها شخصية "بولرواح"، هذا الاسم يوحي في المعنى الشعبي أو المحلي بأنه سفاك للأرواح، أو مصاص للدماء. وقد وصفه الكاتب بالعقم، وهو يرمز إلى الأفكار، أي الأفكار الإقطاعية الرأسمالية. وقد اختارت هذه الشخصية سبيل الانتحار بعدما ضاقت بها السبيل. فكان أن وقف بولرواح على حافة جسر قسنطينة الممتد فوق نهر الرمال، ليلقي

بنفسه من علو، ولم يتم انتحاره، فقد أغمي عليه، وأدركته الشرطة، لتأخذه إلى المستشفى للعلاج. والكاتب -هنا- يرمز بالشرطة إلى بعض أجهزة السلطة، وبالمستشفى إلى البرء والشفاء، وعودة بولرواح إلى ممارسة العمل الإقطاعي الرأسمالي.

إن هذه الرموز وغيرها تتعلق بالعنوان الذي يعني في بعض مكوناته الدلالية التغيير. ويتضح من مضمونها إيديولوجية الكاتب المدافع عن النظام الاشتراكي.

فالعنوان عبارة عن رسالة يبثها المرسل إلى المرسل إليه، وهي مزودة بشفرة لغوية، يحللها المستقبل، ويؤولها بلغته الواصفة، وترسل عبر قناة وظيفتها الحفاظ على الاتصال. ولفهم هذه الوظائف يستحسن الاعتماد على الوظائف الست التي تكلم عنها رومان جاكبسون (R. Jackobson)، وهي: الوظيفة المرجعية، والانفعالية، والإفهامية، والشعرية أو الجمالية، والتنبيهية، والانعكاسية. [23]

إن العنوان قد تغلب علية في نص ما وظيفة معينة دون أخرى. إن كل الوظائف متمازجة ومتكاملة. وتاتي متفاوتة في رسالة واحدة، وتكون الوظيفة الواحدة منها غالبة على الوظائف الأخرى بحسب نمط الاتصال، على أن فهم مضمون الرسالة يستلزم الاعتماد على الوظيفة المرجعية، والوظيفة الانفعالية العاطفية، إنهما قاعدة لكل اتصال، فهما نمطا التعبير السيمسائي الأساس.

إن العنوان من أهم العناصر التي يستند إليها النص الموازي(Paratexte)، وهي بمثابة عتبة تحيط بالنص من خلالها يعبر السيميائي أغوار النص الرمزي والدلالي. ويراد بالعتبات: المداخل التي تجعل المتلقي يمسك بالخيوط الأساسية للنص. وذلك على اعتبار أن النص الأدبي يتضمن نصا موازيا. والنص الموازي عند جيرار جنيت (G. Genette) هو: «ما يصنع به النص من نفسه كتابا، ويقترح

ذاته بهذه الصفة على قرائه، وعموما على الجمهور، أي ما يحيط بالكتاب من سياج أولي، وعتبات بصرية ولغوية». (24)

ويحلله جنيت إلى النص المحيط والنص الفوقي، بمعنى أن النص المحيط يتضمن فضاء النص من عنوان ومقدمة وعناوين فرعية، بالإضافة إلى الملاحظات التي يمكن للكاتب أن يشير إليها. وكل ما يتعلق بالشكل الخارجي للكتاب كالصورة المصاحبة للغلاف. أما النص الفوقي فتتدرج تحته كل الخطابات الموجودة خارج الكتاب، مما يدور في فلكه من مراسلات وشهادات وتعليقات وقراءات تصب في مجال النص.(25)

إن المقصود بالنص الموازي لدى جنيت هو العنوان الأساس، والعنوان الفرعي والعناوين الداخلية من مقدمات، وملحقات، وملاحظات هامشية وشروح. وكل هذه المعطيات تحيط بالنص من الخارج أكثر من الداخل. وهي عبارة عن عتبات أولية، بفضلها يدخل السيميائي إلى أعماق النص وفضاءاته الرمزية المتشابكة.

ويرى أحد الباحثين «أن العنوان والنص يشكلان بنية معادلية كبرى: العنوان النص». (26) أي أن العنوان بنية رحمية، تولد معظم دلالات النص، فإذا كان النص هو المولود، فإن العنوان هو المولد الفعلي لتشابكات النص وأبعاده الفكرية. فبنية العنوان تمثل بحق الرحم الخصب الذي يتمخض فيه النص الأدبي.

إن العنوان بالنسبة إلى السيميائي يعد نواة أو مركزا للنص الأدبي، يمده بالمعنى النابض، يقول محمد مفتاح: «إن العنوان يمدنا بزاد ثمين لتفكيك النص ودراسته، ونقول هنا: إنه يقدم لنا معرفة كبرى لضبط انسجام النص، وفهم ما غمض منه، إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه...فهو -إن صحت المتشابهة- بمثابة الرأس للجسد، والأساس الذي نبني عليه، غير أنه إما أن يكون طويلا فيساعد على توقع المضمون الذي يتلوه، وإما أن يكون قصيرا،

وحينئذ فانه لابد من قرائن فوق لغوية توحي بما يتبعه».[27] يقول طه حسين معلقـا على عنوان رواية (زقاق المدق) لنجيب محفوظ[28] : «إن المتلقي لا يكاد يسـمعه وينطق به، حتى يتبين انه يقبل على مؤلف يصور جوا شعبيا قاهريا خالصا. فـهذا العنوان يوشك أن يحدد موضوع القصة وبيئتها».[29] وكأن الكاتب يقـول: هـذه رواية جرت أحداثها بمكان محصور بين بنايات أرضية وشاهقة، وذلك بحي عتيق من أحياء مدينة القاهرة، أثناء الحرب الكونية الثانية. وقد عنونتها بـ: (زقـاق المدق). ولنتأمل كيف طوى العنوان الفني هذا الكلام الكثير في جملة مكونة مـن كلمتين.

ولعل القارئ يلاحظ كما لاحظ طه حسين أن العنوان يرتبط أشد الارتبـاط بالنص الذي يعنونه، فهو إن شئت نص مختصر، يتعامل مع نص مفصل. فالعنوان دوما عبارة عن نص مختصر، يتعامل مع نص كبير، يعكس كل أغواره وأبعاده.

ويرى جون كوهن(Cohen) أن العنوان مـن مظـاهر الإسـناد والربـط وبالتالي فالنص إذا كان بأفكاره المشتتة مسندا، فان العنوان مسند إليه، فهو الفكـرة العامة بينما الخطاب النصي يشكل الأفكار الجزئية للفكرة العامة التـي يحتويـها العنوان. والعنوان في رأي كوهن يرتبط بالنص النثري الأدبي والعلمي قديمـهما وحديثهما، لأن النثر يتسم بالانسجام والاتساق، بينما الشعر -ويخص القديم هنـا- فيمكن أن يستغني عن العنوان لأنه في الأغلب يفتقر إلى الفكرة العامة التي توحـد النص، فقد يكون مطلع القصيدة عنوانا. وهكذا فالعنوان في رأي كوهـن يرتبـط بالنثر اكثر منه في الشعر، إذ يقول: «نلاحظ مباشرة أن كل خطاب نثري علميـا كان أم أدبيا، يتوفر دائما على عنوان في حين أن الشعر يقبل الاستغناء عنه، على الرغم من أننا نضطر إلى اعتبار الكلمات الأولى في القصيدة عنوانا، وهذا ليـس إهمالا ولا تأنقا. وإذا كانت القصيدة تستغني عن العنوان، فلأنها تفتقر إلى الفكـرة التركيبية التي يكون العنوان تعبيرا عنها».[30] أما العنوان في القصيدة المعـاصرة

فيعكس غالبا مضمون النص. فلو تأملنا نص (خربشات طفولية) لنزار قبـــاني[31] لوجدنا الكلمة الأولى (خربشات) مكونة من عدة مؤلفات دلائلية، منها فكرة الكتابة. وإذا تتبعنا النص وجدنا في جل الأبيات مدلولات أخرى متقاربة، مثـــل: الكتابـــة، ورق، ارسم، كراستي، ألفها، اكتب...، فهذه الكلمات وغيرها مما ذكر في النـــص تتقاسم المدلول الأول، وهو فكرة الكتابة، وهي نقطة تقاطعها.[32]

إن العنوان يحيل على نص خارجي، يتلاقح معه شكلا ومضمونـــا، يـــرى روبرت شولز(Robbert Sholes) أن العنوان هو الذي ينشئ القصيدة، حيث نجـــده يتساءل عن الذي يجعل منها قصيدة، فلولا عنوانها لما كـــانت قصيـــدة غـــير أن العنوان وحده لن يؤلف النص الشعري.[33] ولهذا على الملتقـــى أن يبحـــث عـــن مكونات القصيدة.

إن القصيدة تتبنى على مقومات ثلاثة: العنوان، بؤرة القصيـــدة، النهايـــة. فالعنوان إذا هو الموجه الرئيس للنص الشعري، أما البؤرة أو النواة فتتمركز فـــي وسط القصيدة، وهي بمثابة القلب للجسد، والخاتمة نتيجة النص ونهايتـــه، وهـــي تعود على بدء القصيد.

والعنوان من خلال طبيعته المرجعية والإحالية فهو يتضمن غالبـــا أبعـــادا تناصية، فهو دال إشاري وإحالي يومئ إلى تداخل النصوص وارتباطـــها ببعـــض عبر المحاورة والاستلهام، ويحدد بالتالي نوع القراءة المناسبة له. ويعلن كذلك عن قصدية المنتج أو المبدع وأهدافه الإيديولوجية والفنية، إنه إحالة تناصية، وتوضيـــح لما غمض من علامات، فهو إذا النواة المتحركة التي خاط المؤلف عليـــها نســـيج النص. وهو من المنطلقات السيميائية المهمة، وليس عنصرا إضافيا أو متمما.

هذه مجمل الآراء والتصورات السيميائية حول قيمة العنوان وأهميته فـــي التحليل السيميائي.

الـهـوامـش

[1]- ينظر:ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، (د.ت)، 311/12، 312 مادة (سوم).

[2]- البقرة: 273.

[3]- الرحمن: 41.

[4]- ذكره الجوهري في الصحاح، دار العلم للملايين، بيروت، ط 3، 1984، 1956/5، وابن منظور في لسـان العـرب، 312/12، مادة (سوم).

[5]- ينظر، عبد العزيز بن عبد الله، الدلالتية المقارنة في خدمة تاريخ الحضارة المقارن، مجلة اللسان العربي، العـدد 23، الدورة المالية، 1982، 1983، ص 166.

[6]- ينظر، مازن الوعر مقدمة علم الإشارة -السيميولوجيا- لبيير جيرو، ترجمة منذر عياشـي، دار طـلاس للدراسـات والترجمة والنشر، ط1، 1988، ص9.

[7]- A. GREIMAS. J. Courtés. HACHETTE. Paris. 1970. P 339.

[8]- بيير جيرو، علم الإشارة -السيميولوجيا- ص: 23.

[9]- مازن الوعر، مقدمة علم الإشارة -السيميولوجيا- لبييرو جيرو، ص 9.

[10]- الغزالي، المستصفى في علم الأصول، دار العلوم الحديثة، بيروت، (د. ت)، 46/1.

[11]- الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق عبد المنعم خفاجة، القاهرة، 1972، ص325.

[12]- C. Peirce, lettres to laby welby, ed. I. C Lieb New Haven 1953, P 32

[13]- C. Peirce Collected, papers, Vol: 2 Cambridge, Mars, 1960, P: 156.

[14]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تصحيح محمد عبده، وتعليق محمد رشيد رضا، دار الكتب العلميـة، بـيروت، (د.ت)، ص 203.

[15]- بييرو جيرو، علم الإشارة -السيميولوجيا- ص: 23-24.

[16]- دوسوسير، محاضرات في علم اللسان العام، ترجمة عبد القادر قنيني، دار فريق الشرق، الدار البيضـاء، المغـرب، 1987، ص26.

[17]- محمد السرغيني، محاضرات في السيميوولوجيا، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضـاء، المغـرب، 1987، ص 15.

[18]- Roland Barthes, Eléments de sémiologie Denoel Gontier, Paris. 1965, P81.

[19]- ينظر، عبد الله ابراهيم، مع جماعة، معرفة الاخر (مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة) المركز الثقافي العربـي، الـدار البيضاء، بيروت ط 1، 1990، ص 97.

[20]- عبد الرحمان طنكول، خطاب الكتابة وكتابة الخطاب في رواية مجنون الألم، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية بفاس، العدد:9، 1987، ص 135.

[21]- رولان بارت، المغامرة السيميولوجية، ترجمة عبد الرحيم حزل، مراكش، ط 1، 1993، ص 38.

[22]- الطاهر وطار، رواية الزلزال، س، و، ن، الجزائر ، ط 3، (د. ت).

[23]- ينظر بييرو جيرو، علم الإشارة -السيميولوجيا- ص 30-وما بعدها.

[24]- Gerard Genete, Seuil, ed. Seuil, Coll Poetique, Paris, 1987, P 7.

[25]- ينظر، شعيب حليفي، النص الموازي للرواية، استراتيجية العنوان، مجلة الكرمل، العدد 16، 1972، ص 82.

[26]- Gerard Vigner (Une unité discursive : Le titre) in: Le français dans le monde N° 156. 6. Octobre 1980, P 31.

[27]- محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، ص 72.

[28]- نجيب محفوظ، رواية زقاق المدق، دار القلم، بيروت، ط1، 1972.

[29]- ينظر، طه حسين، نقد وإصلاح، دار العلم للملايين، بيروت، 1656، ص 17.

[30]- ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1993، ص 161.

[31]- نزار قباني، الأعمال الكاملة، المجلد الثاني.

[32]- ينظر، ميشال باربو، مفهوم الانتحاء الدلالي وتطبيقه على تحليل نص شعري لنزار قباني، دراسات في النقد الحديث، نشورات مهرجان قابس الدولي، 1987، ص 92.

[33]- ينظر، روبرت شولز، سيمياء النص الشعري، اللغة والخطاب الأدبي، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1993، ص93.

السـيـميـاء
مـفـاهـيـم وأبـعـاد

الأستاذ جاب الله أحمد
جامعة محمد خيضر بسكرة

إن الحديث عن السيمياء بعامة والسيمياء العربية بخاصة هو الحديث عن مولود لم تتحدد سيماته، وعلم لم تعرف حدوده.

إن إشكالية السيمياء العربية ذات أبعاد ثلاث: الأول: يتعلق بالمصطلح، والثاني: يتعلق بالعلم ككل وبوسائله الإجرائية، والأخير: يتعلق بالجانب التطبيقي.

المـصـطـلـح:

كل علم يتحدد بتحديد مصطلحاته، فالمصطلحات مفتاح العلوم، بها ندخل إلى كنهها، ونجول في حدائقها، فهي مجمع حقائقها المعرفية، يقول المسدي: «إن السجل الاصطلاحي هو الكشف المفهومي الذي يقيم للعلم سوره الجامع، وحصنه المانع، فهو له كالسياج العقلي الذي يرسي حرماته رادعا اياه أن يلابس غيره، وحاضرا غيره أن يلتبس به. ومتى تحلى الدال بخصلتي الجمع والمنع كان على صعيد المعقولات بمثابة الحد عند أهل النظر المقولي الذين هم المناطقة، فيكون للمصطلح الفني في شعبة من شعاب شجرة المعرفة الإنسانية سلطة ذهنية هي سلطة المقولات المجردة في علم المنطق : فلا شذوذ إذا اعتبرنا الجهاز المصطلحي لكل علم صورة مطابقة لبنية قياساته، متى فسدت فسدت صورته، و اختلت بنيته، فيتداعى مضمونه بارتكاس مقولاته».[1]

إن تعدد الترجمات للمصطلح الواحد، يضعف مفهوم العلم و يوزع شــــذاه، وينقص الاستفادة منه، هذا ما نجده في السيمياء العربية و هذه نماذج توضح مــدى هذا الاختلاف.

تترجم "Sémiotic" بـــ: السيمياء، الســـــيمة، الرموزيـــة، الســـيميولوجيا، والسيميوطيقا، السيميائية..

ويتعصب كل فريق لترجمته و يراها الأصح والأصلح وماعداها فاســـد لا يعبر عن العلم. فإذا قلت "السيمياء" قيل لك أن هذا المصطلح كان يدل قديما علـــى علم التنجيم و أشياء تخص التنجيم و من ثم فهو غير صالح لهذا العلم، وإذا قلت : الرموزية قيل لك أنها تختلط بالرمزية، وإذا قلت: الســـــيميولوجيا قيــل لــك :أن المصطلح قد تخلى عنه مؤتمر السيمياء لصالح السيميوطيقا. وهكــذا وقعنـــا فـــي دوامة و اشتغلنا بالعرض دون الجوهر.

فإذا انتقلنا إلى المصطلحات الأخرى داخل العلم نفسه صادفنا المشكل نفسه فكلمة "Code" تترجم بـــ: كودة ،سنن، دستور، شـــيفرة، ويـــرى المـــترجمون أن "سنن" لا تدل على"Code" لأنها تختص بالشرع، وأن "دستور" لا تدل عليها أيضـــا لأنها مقصورة على الحقوق، و"الشيفرة" كذلك لا تدل عليها -أي "Code" - لأنـــها تدل على الكودة السرية. ومن ثم وجد بعضهم الحل في النقـــل الحرفـــي للكلمـــة الأجنبية فقالوا: "Code" كودة.

كذلك كلمة "Signe" تترجم بـــ: علامة، دليل وهـــو أي "دليـــل" مصطلـــح المغاربة، وانتقدت هذه الترجمة المغربية وقالوا عنها: أنها تؤدي إلى الالتبـــــاس؛ لأن معناها الشائع هو البرهان عامة، وقد تستعمل بمعنى الشيء الـدال ، ورأوا أن سبب الخلط في هذه الترجمة هو أن ابن ســـينا يســـتعمل فـــي المنطـــق التعبـــير الآتي:"قياس أو برهان الدليل" مرادفا للتعبير الفرنسي "La preuve du signe" .

وأن المثل الذي يرد في هذا السياق هو أن "هذه المرأة ذات لبن، إذن قد ولـــدت" يشكل القرينة بالمعنى الخاص، و ليس علامة بالمعنى العام.

أيضا كلمة "Signal" تترجم بـ: إشـــارة ،وعلامـــة. وهنـا نصطـدم أن "Signal" هو "Signe" عندما نستعمل لكل منهما لفظ :علامة. ولذا فضل البعـــض كلمة:إشارة لأن "Signal" هو من صنف الأشاريات "المبهمات" "Dixies" .

تترجم كذلك "Index" بـ:المؤشر، والقرينة، والأمارة، والشـــاهد، ويـــرى البعض أن: الأمارة تطلق على العلامة الظنية ولا تختص بعلامة المجاورة. ومـــن ثم يبقى الصراع بين الشاهد و المؤشر والقرينة. ونجد الصراع نفسه في ترجمـــة كلمة "Interprétant" بين: تعبير، ومؤول.

كما تترجم "Semiosis" بـ: تسويم، سيأمة، سيميوزس، وسمطقة.

أيضا كلمة "Rhema" تترجم بـ: تصور، ومفردة، وخبر. ويـــرى أغلـــب المترجمين أن "تصور" أقرب هذه الترجمات إلى اللفـــظ "Rhema". إذ أن كلمـــة "خبر" غير دقيقة لأن "Rhema" هي القول الناقص مبتدأ كان أم خبرا.

تترجم كذلك لفظة "Performatif" بـ: إنشائي، إنجازي، إبدائي. ونلاحـــظ أن كلمة : إنشائي المستعملة هنا هي اللفظة المتداولة عند البلاغيين والأصوليـــين في الأبحاث التي تدور حول نظرية الأفعال.

هذا هو البعد الأول لإشكالية السيمياء العربية، والذي يتجسد فـــي صـــراع المصطلح، والذي يقف عائقا كبيرا في طريق تقدم وتطور العلم العربـــي. وهـــو مظهر من مظاهر الضعف الحضاري عند العرب في هذا العصر

أما البعد الثاني للإشكالية فيتعلق بالعلم ككل، والذي لا يـــزال فـــي بدايـــة طريقه ومن ثم غموض بعض مفاهيمه، يقول مارســـيلو داســـكال: إن الصـــورة المعاصرة للسيميائيات لا تزال في طفولتها، وهي لم تتحول إلى سيميولوجيا واحدة

متوفرة على تجانس منهجي ومفاهيمي، ومن ثم «فإن السيميولوجيا لا تزال في مرحلة ما قبل الأنموذج من تطورها كعلم».[2]

و قد رصد داسكال تعارض المدارس السيميائية في مستويين:

الأول: وهو تعارض في النظريات و المقترحات السيميوطيقية.

والآخر: وهو الأهم و يتمثل في التصورات التي تحدد مجال السيميوطيقا وما هو داخل في مجالها، وما هو خارج عنها.[3]

ويرى تودوروف أنه لا يمكن الحديث عن بناء علمي متكامل في السيمياء. وعلى الرغم من أعمال بيرس،وسوسير ،واريك بويسس، وياكبسون، وبارت، وهيلمسلف، وكارناب، وغيرهم ... فإن «السيميائيات تظل مجموعة من الاقتراحات أكثر منها علما، أو كيانا معرفيا مؤسسا تأسيسا سليما».[4]

وقد اعترف رولان بارت قبل تودوروف بأن السيميولوجيا كما هي في حدودها «ليست فخا ميتافيزيقيا، وإنما هي علم من بين علوم أخرى تعد ضرورية لكنها غير كافية».[5]

غير أن هناك من أنكر السيميائية تماما، ويرى أنها لا تصلح لكل المجتمعات، وقد تحدث عن ذلك الناقد الشيلي روفائيل دال فيلار في مقال له بعنوان: "السيميائية في الشيلي اليوم :تاريخ، قطيعة، وحقل نظري" وهو يرى «أن ميلاد السيميائية كان في البلاد المتقدمة، ومقترن مباشرة لملء حاجة... وظهرت السيميائية بمقابل النقص ... فإنها تضع غير المنظور من طرف الأخرين وتنظر إلى توجيهات أخرى غير منظورة».[6] ومن هنا فإذا كانت حاجة المجتمع الأبيض لهذا العلم بسبب الاختلال الذي يعاني منه، فإنه غير ضروري ربما لمجتمعات أخرى لا تعاني هذا النقص وهذا الاختلال.[7]

إن السيميائيين العرب اليوم لم يتفقوا أيضا عن التصورات التي تحدد مجال السيمياء. فيسمي بعضهم دراسته بالدراسة السيميائية في حين ينكرها البعض

الآخر ويرى أنها لا تدخل في مجال السيميائية. مثل ما حدث لدراسة عبد المالك مرتاض "أين ليلاي" التي عدها الباحث دراسة سيميائية في حين أنكر عليه بعض الدارسين ذلك وقالوا أنها ليست دراسة سيميائية. وما يقال عن دراسة عبد المالك مرتاض يقال عن غيرها من الدراسات.

أما البعد الثالث للإشكالية فيتمثل في الجانب التطبيقي ووسائله الإجرائية. إن معظم جهود العرب في مجال السيمياء تركز على سيمياء النصوص اللغوية، فالكتب والمقالات التي تعالج القصيدة والقصة والرواية متوفرة، كما لا تخلو المكتبة العربية من بعض المؤلفات حول السيمياء النظرية.[8]

أما الدراسات عن الأنساق غير اللفظية فهي قليلة، أو شبه منعدمة. فليس هناك سوى قلة من الأطروحات الجامعية، غير المطبوعة، التي تتناول سيمياء الرسم والتصوير والمسرح، وعلوم الإيماء "Gestics" والحركة "Kinésies"[9] والبونية "Proximis"[10] من الناحية التطبيقية.

لقد تعددت نسب العلامة عند زعيم المدرسة الأمريكية بيرس"Pierce" إلى ثلاث نسب هي:

1. نسبة العلامات إلى الماثول أو المستحضر Repnesentamen.
2. نسبة إلى الموضوع .Opjet
3. نسبتها إلى التعبير.Interprétant

وكل فرع من هذا النسب يتفرع بدوره إلى ثلاثة تفريعات:

فنسبة العلامة إلى الماثول تتفرع إلى:

أ. علامة كيفية(Quali- Sing) وتسمى أيضا (العلامة النوعية).
ب. علامة عينية(Sin- Sing) وتسمى أيضا (العلامة المنفردة).
ت. علامة قانونية(Legi- Sing) وتسمي أيضا (العلامة العرفية).

أما تفريعات نسبة العلامة إلى الموضوع Objet فهي.

أ. شاهد (index) وتسمى أيضا المؤشر.

ب. أيقونة (Icon).

ت. رمز (Symbol).

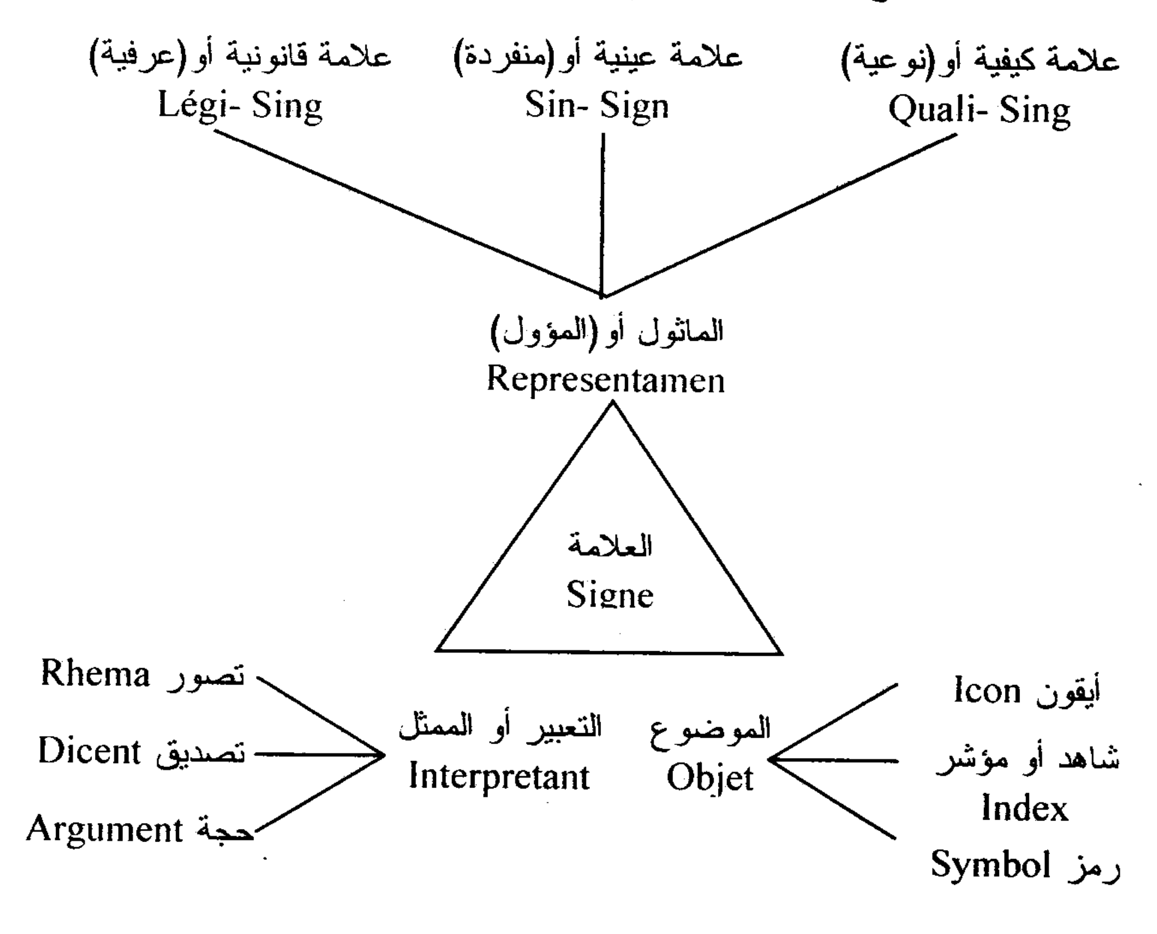
أما بالنسبة للتعبير(interprétant) فتكون العلامة إما:

أ. تصورا(Rhema)

ب. تصديقا(Dicent)

ت. حجة (Argument)

ويمكن توضيح هذا بالشكل التالي:



واستنادا إلى ما سبق فان العلامة لا تستقيم بالمعنى الكامل إلا بالتئام ثلاثة فروع، وكل فرع من إحدى الأركان الثلاثة. فهكذا مثلا إشارة المرور علامة تصديقية شاهدية قانونية. وتكون كلمة (البيت) علامة تصويرية رمزية قانونية.

وقد وضح بيرس(Pierce) أنواع هذه العلامات المقبولة وعد منها سبعة وعشرين علامة من خلال التراكيب الممكنة من الفروع. والمقبولة منها عشر علامات فقط، إذ يستحيل عنده وجود علامة تصديقية شاهدية عينية، أو علامة حجية إيقونية قانونية... وغير ذلك.

وهذا الشكل يوضح العلامات المقبولة: (الشكل 1)

X-علامة حجية رمزية قانونية

VIII-علامة تصورية رمزية قانونية

V-علامة تصورية ايقونية قانونية

I- علامة تصورية ايقونية كيفية

IX-علامة تصديقية رمزية قانونية

VI-علامة تصورية شاهدية قانونية

II-علامة تصورية ايقونية عينية

VII- علامة تصديقية شاهدية قانونية

III- علامة تصورية شاهدية عينية

VI- علامة تصديقية شاهدية عينية

(الشكل 1)

ويبدو أن بعض هذه الأصناف التي يستثنيها جدول بـــيرس pierce مـــن الوجود ممكنة التحقق، فالعلامة التصديقية الايقونية عينية كانت أم قانونيـــة قابلـــة للتحقق، بل إن معظم الصور الفوتوغرافية لا تعطي فقـــط مجـــرد تصـــور عـــن الموضوع بل إنها غالبا ما تطلق حكما يقبل التصديق أو التكذيب.

وإذا أغفلنا النظر عن هذه التراكيب المعقدة واكتفينـــا بالثلاثيـــة: إيقونـــة- مؤشر أو شاهد- رمز. كما هو شائع في الأبحاث الســـيميائية الراهنـــة. ســـوف نصطدم بعمومية هذه الأصناف عند التطبيق العملي من هنا كانت الحاجـــة إلـــى تقسيم كل منها إلى فروع جزئية:

لذلك أشار بيرس إلى تفريع الأيقونة بدورها إلى:

- صورة Image، واستعارة وتمثيل بياني Diagram، ويمكن أن نقـول أن هذا التفريع الجديد ليس سوى عودة إلى الصورة البيانية المعروفة في علم البلاغـة العربية.

إن سيميائية بيرس Pierce ذات وظيفة فلسفية منطقية، لا يمكن فصلها عـن فلسفته التي من سماتها: الاستمرارية والواقعية والتداولية. ومن ثم فإن ســـيميائية بيرس Pierce سيميائية الدلالة والتواصل والتمثيل في آن واحد. كما أنها اجتماعية وجدلية، وتعتمد على أبعاد ثلاثة هي: البعد التركيبي، والبعـــد الدلالـــي، والبعـــد التداولي، والسبب في ذلك أن العلامة البيرسية ثلاثية الأبعاد: العلامة باعتبارهـــا علامة في البعد الأول، ووجود موضوع التعبير أو العلامة (المعنى) فـــي البعـــد الثاني، والبعد الأخير يتمثل في الماثول الذي يفسر كيفية إحالة التعبير أو العلامـــة على موضوعها انطلاقا من قواعد الدلالة الموجودة فيها.

إن العلامة لدى بيرس: تعبير، وموضوع، وماثول. وهي مبنية على نظـــام رياضي قائم على نظام حتمي ثلاثي، ومن ثم أصبحت ظاهرتيه ثلاثية:

1. علم الممكنات = (أو لانية)

2. علم الموجودات = (ثانيانية)

3. علم الواجبات = (ثالثانية)

فالأول يعني الكائن فلسفيا، والثاني يعني مقولة الوجود. والثالث يقصد به الفكر محاولته تفسير معالم الأشياء، "بينما تمثيل العلامة"، الموضوع. علاوة عن ذلك فالعلامة البيرسية -نسبة إلى بيرس- قد تكون لغوية أو غير لغوية. وهي أنوع ثلاثة: الأيقون، والشاهد، والرمز.

إن العلاقة بين الدال والمدلول في الإيقون هي علاقة تشابه وتماثل مثل الخرائط والصور الفوتوغرافية، والأوراق المطبوعة التي تحيل على مواضيعها مباشرة بواسطة المشابهة.

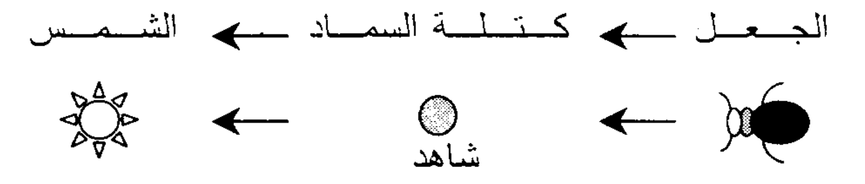
أما العلاقة بين الدال والمدلول في المؤشر أو الشاهد فتكون سببية منطقية، كارتباط الدخان بالنار مثلا.

أما الرمز فالعلاقة الموجودة في نطاقه بين الدال والمدلول فهي علاقة اعتباطية، عرفية (أو قانونية) غير معللة. فلا يجد ثمة أي تجاوز أو صلة طبيعية، مثل البياض ودلالته على الحزن أو الفرح، وهذا من الرموز التي تدرسها الأنثربولوجيا.

إن العلامة التي تتوفر فيها درجة عالية من الفن والجمال هي في كثير من الأحيان، -وخصوصا في الأقاويل الشعرية واللوحات الفنية والأفلام السيميائية...- ذات تركيب يبدو أنه يخضع لقواعد منضبطة. وحتى الآن لم يجر تحليل هذه التراكيب وتقنينها. صحيح أن البلاغة العربية تطرقت إلى الاقتران المسمى بمجاز المجاز، وصحيح كذلك أن بيرس أشار إلى الدلالة في الدرجة الثانية عند تمييزه بين العلامة الأصلية والعلامة الفاسدة أو المنحدرة Degemerate، فالايقونية

المنحدرة هي حاصل ضرب ايقونة في ايقونة مثل: الصورة الفوتوغرافية للوحة الجو كاندا، فهي ايقونية الجو كاندا ومثال ذلك كل الصور الفوتوغرافية المأخوذة للتماثيل واللوحات الفنية.

ومثال الدلالة الناجمة عن ضرب الشاهد -أو المؤشر بالاستعارة: دلالة الجعل على الشمس عند قدماء المصريين، إذ أن الجعل يدل على كتلة السماد التي يكورها برجليه، بالمجاورة، فهو شاهد أو مؤشر عليها. وهذه الكتلة تميل إلى الشمس بسبب شكلها الكروي (فهي استعارة).



ومن هنا يمكن القول: إن هذا المخطط يعود بنا إلى البلاغة، وبالتحديد إلى المجاز. ومن ثم يكون علم السيمياء كمن استصلح ثوبا قديما لمناسبات جديدة متنوعة، وبهذا تزداد الإشكالية عمقا في السيمياء العربية، ولا سيما في جانبها التطبيقي الإجرائي.

كانت هذه بعض الزوايا في إشكالية السيمياء العربية، وهي زوايا بسيطة تحتاج إلى دراسة وتعمق أكثر، لنكشف عن كل الجوانب ونيسر العراقيل ونضع القطار في السكة.

الـهـوامـش

[1] عبد السلام المسدي. قاموس اللسانيات، الدار العربية للكتاب ص11.

[2] مارسيلو داسكال، الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ص18.

[3] م ن. ص ن.

[4] Todorov et Ducrov. Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du lonuage. Ed. Du Seuil 1972. P : 122.

[5] R. Barthe. Illytologie. Ed. Seuil 1957. P : 197.

[6] www. Fabula. Org./semiotique. Rafael Depvicon. M : sémiotique au Chili d'aujourd'hui Histoire. Ruptures Et champ théorique.

[7] م. ن.

[8] على سبيل المثال: دروس في السيميائيات، لحنون مبارك دار توبقال، كذلك تيارات في السيمياء، لعادل فـاخوري، دار الطليعة.

[9] Kinésies : لغة اتصال حركة الجسد الخاصة بـ (الكنيزياء).

[10] Proximie: لغة القرب والبعد لجسدين أو اكثر في الفضاء الخاص بعلم البروكسيمياء Proximies: (أوالبونية) مـن البون، المسافة بين جسمين.

المقاربــة السيميائيــة للنــص الأدبــي

أدوات ونــمــاذج

الأستاذ : **عبد الجليل منقور**
جامعة سيدي بلعباس.

تــمــهــيــد :

لعل من نتاج ذلك التلاقح الذي حصل بين الدراسات الأدبية واللغة، هو ما نزع إليه النقد المعاصر في بلورة رؤية حداثية، تأخذ بما تمخض عن نظرية الخلق اللغوي التي تقول بإبداعية اللغة كعنصر مهيمن في التجربة الأدبية، ومن ثمة غدت اللسانيات رافدا مهما في النقد المعاصر، فظهرت البنيوية لتعبر عن ثورة اللغويين الشكلانيين على المقاربات النقدية القديمة. من هؤلاء اللغويين (فلادمير بروب) و(رومان جاكسبون)، ثم سعت الأسلوبية لتحتل موقعا لها في فضاء النقد المعاصر، خاصة فيما بلوره(ويز) و(دومان) في نظرية ما بعد البنيوية(Post Structuralisme) والتي جاءت بمعادلة جديدة في عملية القراءة، أضحى فيها المتلقي البعد الثالث في العملية الإبداعية: وهو ما يجعل النص الإبداعي مفتوحا على الاختلاف والتعدد «وهذا ما يمنح الخطابات قوة خاصة لأنه يحررها من الاقتران بغرض معين فتصبح اللغة مدار الآفاق ذات دلالات كثيرة ويتفتح القارئ على رغبة اللغة، ويبدأ البحث عما هو مغيب»[1].

وفي هذه المقاربات التي تعلي من شأن اللغة في الإبداع، تأتي إسهامات تشومسكي في بحثه عن القواعد التي تتستر وراء المقول اللغوي، وبتحليله للسلاسل اللغوية على مستوى البنية السطحية ليقف على ذلك النحو الكلي الذي انتظمت وفقه الكلمات والعبارات في نسق معين. وفي هذا المجال نزع النقاد السيميائيون إلى استغلال نظريات تشومسكي في النحو التوليدي لتحليل عملية

الإبداع اللغوي وفق «بناء ضمني وبناء ظاهر مع إبراز العلاقة بينهما، أما البناء الظاهر فيقع الاهتمام فيه بالمستوى اللغوي للنص كالشكل والأسلوب، أما البناء الضمني فيهتم فيه بالبناء الوظائفي وإبراز العلاقات بين الفاعلين مع ملاحظة أن النفاذ إلى البناء الضمني لا يتم إلا عبر اللغة»(2).

إن طبيعة النقد السيميائي الوصفية تنحو به إلى محاولة علمنة الأدب، إذ يرتفع الناقد السيميائي عن إعمال القوالب النقدية الجاهزة، ويكتفي بمحاورة النص محاورة حرة، إذ تختلف استراتيجية القراءة بين نص وآخر، بل وبين طور وآخر مع الناقد نفسه «إذ النص الجديد بالقراءة يشكل في حقيقته وبنيته حقلا منهجيا يتيح للقارئ الجديد بالقراءة أن يمتحن طريقته في المعالجة...وفحوى القول إن النص يشكل كونا من العلامات والإشارات يقبل دوما التفسير والتأويل، ويستدعي أبدا قراءة ما لم يقرأ فيه من قبل»(3).

وقاد هذا المنهج اللغوي في التعامل مع النص الأدبي إلى اعتبار أمر الدلالة أمرا ثانويا، لأن السؤال السيميائي أضحى لا يبحث عن ماذا قال المبدع في نصه، أو فحوى مقوله –وإن كان هذا أمرا مطلوبا–، وإنما أضحى يبحث عن كيف قال الأديب ذلك؟ وما هي الأنساق اللغوية التركيبية والصوتية والإيقاعية التي جعلته يحضى بجمالية متميزة. وفي هذا المجال تتقاطع الرؤية السيميائية للنص مع الرؤية الشعرية، ذلك باعتبار أن القيمة الدلالية للقول الأدبي قيمة متداولة في عرف التخاطب الاجتماعي العام. ومعنى ذلك أن ما يفترض أن تلجأ إليه المقاربات النقدية هو الكشف عن الخفي والمستور، ويتمثل ذلك في نسق التركيب وجمالياته، لترتد الدراسة السيميائية للنص من داخل البناء الإبداعي في تعالق عناصره إلى خارجه أي إلى العالم الدلالي، عالم الأفكار والأشياء والمفاهيم...

فلسفة الغياب: حركية الإبداع في المنظور السيميائي:

إن النص الأدبي الإبداعي يجمع إليه ذاتا وموضوعا، وفي سعي الذات للحصول على الموضوع هناك حركة وفعل وعمل وفضاء وحيز، وتلك خاصية تعد مرجعية الناقد السيميائي في تعامله مع النص الأدبي. وقد ضمت تلك العناصر المحددة للعمل الإبداعي في ستة عوامل كما تتضح في نظرية كريماص: وهي المرسل والمرسل إليه والذات الباحثة والموضوع المبحوث عنه والعامل المساعد والعامل المعوق، فـ«العلاقة بين طرفي عملية التواصل دينامية تفاعلية...والعلاقة بين الذات والموضوع صراعية جدالية. إذ تتحرك العملية السيميوطيقية من الامتلاك إلى الفقد...في دورية تنتهي إلى تسوية أو تأليف يؤدي إلى حد محايد أو مركب أو إلى الاستبداد»(4).

والنص الإبداعي نص مخادع مخاتل -كما يقول علي حرب في كتابه نقد الحقيقة-، لا يفصح إلا بقدر ما يبطن، ولا يظهر إلا بقدر ما يخفي، والقراءة السيميائية تنهض على مبدأ التداعي والتقاطع بين العلامات والنصوص، كما تقوم على مبدإ الفراغ والتجاور والتحاور. ولذلك يطرح النقد السيميائي جملة من الأدوات والمفاتيح، أساسها التفاعل والتماس كدراسة الفضاء الأبيض والأسود وتبيان درجات التناص، ومادام النص وسيلة للتواصل، فلا تواصل دون اختلاف، والاختلاف لا يعني التناقض، وإنما يعني الحضور. فوراء فوضى النص هناك الانتظام المبني على أساس شبكة من العلاقات كالتشاكل والتباين والتقابل، وما إلى ذلك من العلاقات المختلفة والمتولدة عن حركية داخلية تفاعلية في النص، كما يعمل النص بمنظور السيميائية على تجميع البنيات(5) عبر أنساق بلاغية كالاستعارات والتشبيهات والمقايسات، فالتشبيه -مثلا- كما يقول الجرجاني يتم جمع المختلفات.

إن انفتاح النص على القراءة المتعددة، وقدرته على البوح بأسرار جديدة تخص بناءه الإبداعي وذلك بدخوله في تفاعل مع المتلقي بل مع متلقين مختلفي الأهواء والأذواق، كل ذلك يجعله «لا يحمل في ذاته دلالة جاهزة ونهائية بل هو فضاء دلالي وإمكان تأويلي، ولذا فهو لا ينفصل عن قارئه ولا يتحقق من دون مساهمة القارئ. كل قراءة تحقق إمكانا دلاليا لم يتحقق من قبل. كل قراءة هي اكتشاف جديد»(6).

كما تقدم السيميائية كمنهج نقدي معطيات تعمل كاستراتيجية للنفاذ إلى عمق النص، وذلك باتخاذ السمات الشكلية كمؤشرات للتأويل. فالعنوان مثلا هو تجميع مكثف لدلالات النص، إذ البؤرة قد يستقطبها العنوان ثم يتم ترددادها في مقاطع النص، فتأتي تلك المقاطع تمطيطا للعنوان وتقليبا له في صور مختلفة، فالكلمة المحور والتي هي العنوان تتحول إلى الجملة المنطلق. ليتناسل النص عبر تشاكلات وتقابلات عدة ليمر على الجملة الرابطة، وتتلاقى هذه الآليات جميعها في الجملة الهدف التي تتموقع في نقطة ما من النص(7).

هذه مفاهيم تخص السيميائية كمنهج في النقد تطرح أطرا دراسية تتعامل وفقها مع النصوص، مع ملاحظة أن كل نص يفرض إطارا دراسيا خاصا، كما أن الارتداد من المؤشرات الحاضرة إلى المفاهيم والتأويلات الغائبة يعد أساسا مهما من أسس النقد السيميائي، وسنوضح تلك المفاهيم التي لخصناها حول المقاربة السيميائية للنصوص لبعض المقاطع من شعر الثورة الجزائرية...

أ. مدخل منهجي:

ترتد معيارية النص الثوري إلى عامل الفعل وليس إلى عامل الزمن، وإن كان الزمن يعضد من لحمة النص الثوري من زاوية التحقيق والتوثيق، ومن ثمة

يغدو النص الثوري ملتقى لرؤى متباينة، قد لا تكون متناقضة تريد أن تستنهض أفكار معينة في النص من وجهة نظر فلسفية أو فكرية أو أدبية.

إن مسالة استقلالية النص وانفراده بالبوح بمكنونه أضحت هي الفيصل بين كل مقاربة منهجية وأخرى، فبينما تعد المرجعية المعرفية منطلق المقاربات الفلسفية أو الفكرية أو التاريخية، تتخلص مقاربات أخرى من كل مرجعية -أو هي تحاول ذلك- متخذة النص الموقع الحقيقي للدلالة. ومن ضمنها المقاربة السيميائية.

وطبيعة الأدب تقتضي تعانق عوامل ذات انساق معقدة ومركبة، بعضها يرتد إلى عالم الأداة التعبيرية (اللغة)، وبعضها الآخر يتمظهر في محمول هذه الأداة من المفاهيم والأفكار والتصورات، وهو ما ينفي النسق الرمزي الكامل للأدب، شأنه في ذلك شأن كل فن. وهذا يقود إلى الحديث عن موقعية اللغة داخل فضاء النص الشعري، باعتبار انفتاحها على الترميز، وقدرتها الكامنة على بناء انساق علامية تقترب لتشاكل انساق العوامل الدلالية المعطى أو المحتمل.

إن هذه الأنساق العلامية هي حاصل تفعيل لبنى النسيج اللغوي ذي الطبيعة الاجتماعية الإيصالية، وذلك بتوتير معياريته النحوية ليغدو مؤشرا سيميائيا للدلالة النفسية، ويقوم كل ذلك على طبيعة إدراك الواقع «ذلك أنّ أي تغيير للبنية الادراكية (عقلية، وجدانية) يؤدي إلى بناء جديد للنسق في مجموعه»[8].

والمقاربة السيميائية تتقدم لتفكيك بنية النص عبر إجراءات نسقية تتأسس على ما يملكه القارئ/ الناقد من رصيد معرفي يؤهله لتركيب أنساق النص في أنحاء جمالية، يسترشد في ذلك بمنهج التأويل، ومرد تحرر القراءة السيميائية من منطق التقويم المعياري هو أن السؤال السيميائي لم يبرح بعد مجال الوصفية ولم يتبلور في إطار نمطي إجرائي.

ب. لماذا الرؤية السيميائية إلى النص؟:

الكلام على ضربين كما شرح (بالي) تلميذ دي سوسير، كلام عادي وكلام فني غير عادي، أو كلام نفعي وكلام أدبي. والكلام الأدبي هو اضطراب في استعمال اللغة والخروج عن النسيج المألوف في الخطاب، والكلام الفني الأدبي يقوم على أبعاد ثلاثة: بعد تعبيري وبعد دلالي، وبعد تأثيري. واهتمام المساءلة السيميائية تتركز على البعدين التعبيري والتأثيري، أي أن الخطاب الأدبي -بتوتير نسيج علاقات عناصره اللغوية، وذلك بإثارة نواحي اللغة الجمالية التي تستمد قيمها الفنية من الدلالات الهامشية- يحقق متعة في التعبير والتشكيل الصوري المبدع المحدث لما سماه (رومان جاكسون) بالمفاجأة الأسلوبية، التي تتناسب عكسيا مع تواتر التعبير والتشكيل. أما البعد التأثيري المحمول ضمن النسيج الأسلوبي فيتمظهر وفق قوة الشحن العاطفي التي تحرك الفعل الأدبي من نسق القراءة إلى نسق رد الفعل الشعوري، إذ يغدو والملتقي الوجه الثاني للنص، والكاشف عن المنبهات الكامنة في ثناياه.

إن الشاعر المبدع يعيش الحدث مخاضا وتجربة، ويختلط عنده الحلم بالوعي، والخيال بالواقع، واللامرئي بالمرئي، فتستحيل عنده اللغة لعبا بالكلمات، فيتحرر الدال من المدلول، في تشكيل عفوي يرمي إلى تمثيل عالم قيد البناء، وتتقلب الكلمات إلى شفرة جمالية، يقول بيار جيرو: «الأنساق الجمالية تضطلع بوظيفة مضاعفة، فبعضها عبارة عن تمثيل إلى المجهول، وتقع خارج نطاق الشيفرات المنطقية، وهي أدوات للإمساك باللامرئي، وفائق الوصف، واللامعقول، وهي تمسك، بشكل عام بالتجربة النفسية المجردة عبر التجربة العلمية للحواس».[9] والشاعر مع ذلك يحاول عفويا أن يزاوج بين رؤاه التصويرية وأدواته التعبيرية في توأمه يخترق بها سنن التأليف الشعري المعروف، حتى انه يعيش حالة انبهار عجيب أمام ما أبدع، لأنه كان في غربة وجدانية تحتكم إلى

اللاشعور الفني كما سماه ريتشاردز[10]، فإذا كان الشاعر لا يقصد ما يكتب، فـــأن القارئ لا يقف عند حدود الكتابة، وهنا تقوم القراءة الموازية لخط النـــص عـــبر تفكيك بنيته السطحية بعناصرها المتعددة الصوتية والإيقاعية والتركيبية والدلاليـــة للولوج إلى فضائه الداخلي، واستبطان علائقه وأنساقه.

ج. الشعر الثوري الجزائري: اللغة والحدث:

لقد تشكل الشعر الثوري الجزائري وفق رؤية تتوحد مقاصدها،وتشترك في رسمها للوحة عامة، أشبه ما تكون بلوحة فسيفسائية متناسقة الأشـــكال والألـــوان، ولذلك سنعمد إلى إستجلاء قيم دلالية عبر قراءتنا لمقاطع من نصوص شعر الثورة الجزائرية، ولن نخوض في مناقشة مصطلح الثورة، وتقسيم النقاد الشعر في هـــذا المجال إلى شعر إثارة وشعر ثورة وشعر مقاومة، وسؤالهم عمـــن يكتـــب شـــعر الثورة: هل الشاعر الذي عاش الحدث وتزامنت كتاباته مـــع دوي الرشـــاش، أو الشاعر الذي يأتي بعد أن تضع الحرب أوزارها وينعم الشعب بالاستقلال؟

إن الحدث الثوري شكل لدى الشاعر المبدع بؤرة استقطاب، تشـــبه حالـــة الإلهام التي يبوح فيها الواله بأشكال تعبيرية غاية في الغرابة و لكنها صائبـــة، إذا تحول -مع الثورة- اليأس إلى أمل، و اشرأبت نفوس المعذبين من الجزائريين إلى استشراف الغد الذي طال ليله مع مسلسل معاناة الشعب وتبرمه المطلق من شـــدة ضيق الحياة تحت سلطة المستعمر، فتقدمت القصيدة الثورية لتمثل حلمـــا جميـــلا للشعب متخذة الأنساق الآتية:

1. سيميائـــيـــة الإثـــــارة:

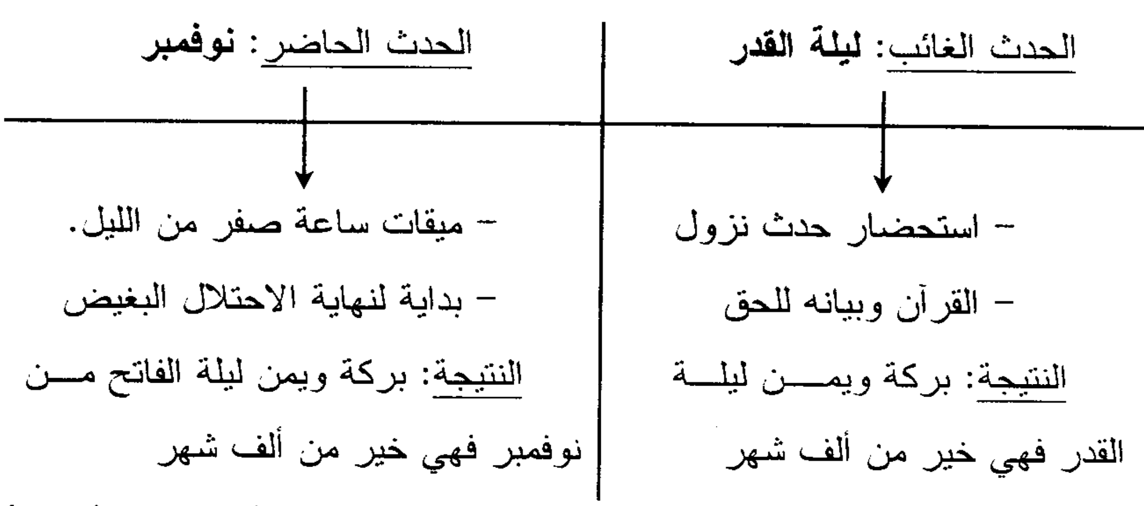
الشاعر الجزائري، وقد أضحت الأرض من حوله رمادا ودخانـــا ونـــارا، انبرى على بنية القصيدة ليجعل كل شيء يثور، ويستجمع ذلك في رمز يســـتقطب إليه عنصر الإثارة، ولعل مقدسات الدين هي أحـــرى أن تكـــون منبعـــا للإثـــارة

والثورة، يستهين المرء من أجلها كل صعب أو نفيس يقول مفدي زكريا[11] واصفا نوفمبر العظيم :

تبارك ليلك الميمون نجما   وجل جلالك هتك الحجابا

زكت وثباته عن ألف شهر   قضاها الشعب يلتحق السرابا

فالشاعر يرسم صورتين لحدثين، أحدهما حاضر والآخر غـــائب، والقداسة انسحبت من الحدث الغائب إلى الحدث الحاضر ضمن نسقية التشـــاكل أو التماثل على النحو الآتي:



إن عنصر الإثارة في هذين البيتين يتموضع في العلاقة التي تقيمها الســـمة (نوفمبر) المحمولة في ضمير المخاطب (الكاف) ضمن السياق النصي العام مــــع الحقل المفهومي للسيمات التي تتراصف معها في الـــتركيب اللغــوي: (البركـــة، اليمين، هتك الحجابا، ألف شهر...) وتخضع دلالة السمة (نوفمبر) إلى التغيير فـــي حقلها المفهومي مع كل شحن زائد لدلالتها، وهو ما يبعث على التأكيد أن الاهتمـــام ببناء النص سيميائيا يكون باستقرار نظام علاقاته التي تربط الإشـــارة ومدلولـــها والملتقي البعض بالبعض الآخر كما يقول بيرس.

كما يفتح عنصر الإثارة في الشعر المجال لإحداث تناص داخلي يقوم علـــى أساس التضمين، إذ يحدث تماس بين نصوص عدة يجمع بينهما عنصر التشـــاكل

الكلي أو الجزئي أو عنصر التباين والتناقض، ففي ذكر الشاعر للشعب الذي يلتحق السرابا، إحالة لآية قرآنية كريمة تصور إنسانا وجد في مفازة ضمآن، فيتراءى لـه السراب المتلألئ ماء صافيا حتى إذا أتاه، لم يجد شيئا، والشاعر يشير إلى سـنين المساومة السياسية التي لم تجد على الشّعب الجزائـري إلا وأدا لآمالـه و يأسـا وقنوطا من الحياة.

إن المعجم الشعري المشكل لبنية هذين البيتين يحمل طابع القداسة العليـا، علو شأن ليلة القدر كأنها النجم المضيء في السماء، وهو يشكل حقلا دلاليا يتقاطع مع حقل دلالي آخر ليشكلا معا رؤية متجددة الوجود، يشعر معها المبـدع بفخـر وعلو منزلة:

تبارك ...جل...زكت... وهي تمثل وحدات دلالية موجبة.

هتك...قضى...يلتحق...السرابا وهي تمثل وحدات دلالية سالبة.

وبإبراز أشكال التعالق الناشئ بين الوحدات الدلالية، تتجلى الرؤية الجديـدة للشاعر للتجربة التي يخوضها، إذ أن مبدأ التعالق التوافقي (التشاكل) أو التخـالفي (التباين) بين مجمل تلك الوحدات يتم تحديثه عبر تفعيل لحركة العناصر اللغويـة، وانتظامها داخل سياق خاص، لا يلبث أن يأخذ تموجات جديدة، جدة الحركة الفعلية المستديمة داخل التركيب الشعري، إذ أن النسيج النحوي يشـرف علـى تحقيـق الأحداث في زمن ماض، وإن أتى فعل (يلتحق) في صيغة المضارع، ولكن داخـل الزمن الماضي ليدل على ديمومة الحدث واستمراريته ليعمق دلالة الضياع والخيبة التي وسمت شعور الشعب وقد ذهبت جهوده أدراج الرياح.

ويوغل الشاعر مفدي زكريا في غياهب المكنون النفسي الذاتـي، لتطلـع اللغة الشعرية -عنده- حديثا مع الذات، وتتمة للاشعور، ويتمظهر هذا في نسـيج لغوي يوحي للدلالة ولا يحددها، ويثير الإحساس ولا يوضح معنى. فتركيب (هتك الحجابا) من البيت الأول، هو قيد البناء وان كان المتلقي يستند على السياق النصي

العام في ترجيح دلالة اتضاح قضية الشعب الجزائري لاسترداد حقه المغتصب بإعلان ثورة نوفمبر...

ويغدو التشكيل الجمالي اللغوي هو المحمول الذي تتموقع ضمنه تجليات الحدث الثوري وتفاعله مع ذات الشاعر، وتبرز الدلالة اهتماما ثانويا. ففي قول الشاعر مفدي زكريا من البيت الثاني: (زكت وثباته عن ألف شهر) يقع في نفس الحقل الدلالي المفهومي لتأليف آخر له يقول فيه (وألقى الستار على ألف شهر) من بيته المشهور:

تأذن ربك ليلة قدر   وألقى الستار على ألف شهر

ومهما يكن فإن الشاعر مفدي زكريا يعمد في قصائده الثورية إلى تلوينات أسلوبية يعرضها للشحن العاطفي، وينأى بها عن تقديم دلالات منطقية فلذلك من شأن الشيفرات الإيصالية الاجتماعية، ويشكلها لأجل خلق دلالات استفزازية تعمل على تحريك مشاعر المتلقي إلى درجة إزالة حرية ردود الفعل لديه أي إلى المستوى الإشباع الفني الجمالي.

2. سيميائية النبر:

ومن المعجم ذاته -معجم القداسة والإشراق- ينهل الشاعر صالح خرفي فيحيل الكلمة إلى محراب يشع بالرهبنة ويتعالى على كل ما يجعله رهين (الرجاء المظلم)، ويقول الشاعر مخاطبا نوفمبر(12).

قدست فيك النار تلتهم الدجى   فتحيل ظلمته لهيبا أحمرا
قدست فيك الدمع جف بمقلة   أغفت لتكتحل الصباح المسفرا
واللفظة الخرساء يخنقها الصدى   والجوع في شفة المطوح في العدا
قدست فيك الموت مفتخرا بمن   يعلو المقاصل كي يتيه ويفخرا

أن الشاعر جعل البؤرة الدلالية المهيمنة تقع في الفعـــل (قـــدس)، بحيـــث يتموضع النبر القوي على هذا الفعل، ومن ذلك يرسم الشـــاعر وحـــدة إيقاعيـــة تستوحي ظلال دلالاتها من الفعل موضع النبر، إذ بمجرد أن يصبح ذلك الفعل من ضمن عالم المتلقي الدلالي، ينسحب النبر على أسماء الأعلام والأمكنة وهي فـــي هذه الأبيات الشعرية:(النار، الدمع، اللفظة الخرساء، الجوع، الموت)

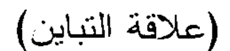
أن مسألة النبر في المقول الشعري يتحكم فيها عاملان : ســياق الخطـــاب الشعري ومقصدية الشاعر في تفاعلها مع الخلفية المعرفية لدى المتلقي، فالشـــاعر صالح خرفي فهو يسمو بثورة نوفمبر إلى مرتبة القداسة يفك الـــدال مـــن دلالتـــه المعجمية، ليغدو سمة متحررة تعانق الدلالة النفسية التي يقصدها الشاعر، فســـمة (النار) المقدسة تخضع لتشكيل شعري جديد، لتدل على نار الثورة المتأججة وقـــد استحالت لهيبا أحمر، كما تبرز سمة (الدمع) موضع النبر القوي مدخـــلا دلاليـــا يستجمع إليه أعمق مظاهر المعاناة التي كابدها الشعب الجزائـــري تحـــت تســـلط المستعمر.

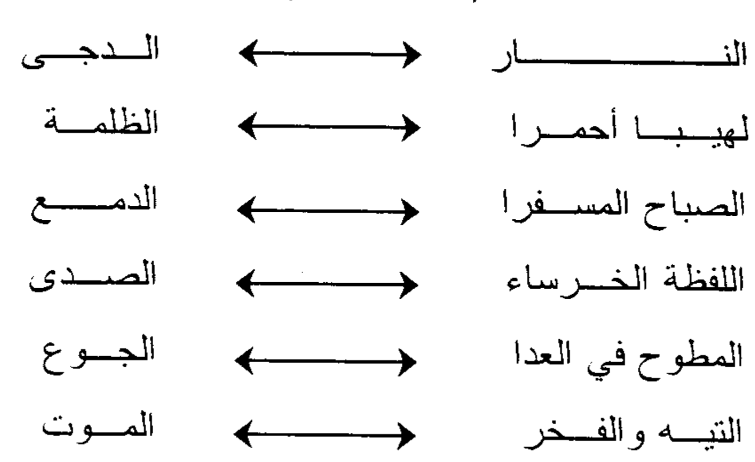
إن عالم القصيدة الدلالي لا يصنعه الشاعر المبدع بمفرده، وإنما يشـــاركه في ذلك المتلقي بخلفيته المعرفية، وهو ما يبعث على القول أن القراءات الجماليـــة للنص تظل مفتوحة على الدوام، تتقدم للبحث عن بنى متجانسة وشيفرات تحتيـــة لتحقق المقصدية المزدوجة، وفي هذا المجال يقف الشاعر صالح خرفـــي ليحـــدد بواسطة مؤشرات سيميائية فضاء قصيدته الدلالي من خلال:

3. سيميـــائيـــة التبـــايـــن :

فباعتماد مؤشر التباين، يقيم الشاعر تقابلا دلاليا بين ثنائية لفظيـــة، ترســـم ذلك الصراع الدرامي الذي وسم موقف الشعب الجزائري الثـــائر ضـــد فرنســـا المستعمرة، فيتشكل في النص الشعري معجم تقع ضمنه المفردات اللغوية موقعـــا

تقابليا يأخذ نسقه التبايني من توتير معياريته السكونية لتغدو الدلالة الأسلوبية هي المشكلة للمعجم الشعري على النحو الآتي:





وتوحي دلالة التقابل إلى الصراع الوجودي الذي تشكل ضمن حوارية تعتمد سمة التباين، فالنار رمز الثورة تعمل على إنهاء الرجاء المظلم من قبل الاستعمار، فيولد ذلك اليوم المنتظر وقد تحولت ظلمة المستعمر إلى لهيب أحمر يبعث شرارة التمرد والثورة والدمع وقد نضب من مقلة، يرمز إلى المعاناة والمكابدة التي سببها المستعمر للشعب، لتكتحل المقلة الصباح المسفر رمزا للأمل المشرق في تحقيق الحرية، ويجتهد المحتل لخنق الصوت الجزائري وتكريس طابع المحلية للقضية الجزائرية، فيضحى الصوت صدى لنفسه، كما يغدو الجوع طعاما للمبعد المشرد من الشعب الذي لم يعد الموت المعد له من قبل الاستعمار مثنيا لعزيمته أن يعتلي المقاصل والمشانق لأجل الفخر والتيه. وبمجرد ضم المتشابه من السمات الدلالية يتشكل قطبان يصنعان صراعا وجوديا. فالنار، واللهيب، والصباح، واللفظة، والمطوح، والتائه المفتخر، سمات تقع في سياق دلالي، تجلي قيمة المقصود، وتقوم كقرائن دلالية موجبة تشترك لتشكل حقلا دلاليا تتعالق عناصره المفهومية تحت رمز نوفمبر المقدس، بينما في المقابل تقوم سمات دلالية هي : (الدجى، الظلمة، الدمع، الصدى، الجوع، الموت) كقرائن سالبة،

لتتعالق مشكلة بعناصرها المفهومية رمز الاستعمار. وبربط هذه السمات مع ذات الشاعر الفاعلة يتبين المقدس منها والمدنس، بل ما يبدو مسببا عن الاستعمار، كالدمع الذي جف من مقلة هو مقدس لدى الشاعر باعتبار ما ستكون عليه تلك المقلة التي ستفتح على صباح مسفر ضاحك.

4. سيميائية الإيقاع:

التأليف الشعري يخضع في نسقه النغمي إلى مشاكلة هواجس ذات الشاعر المنفعلة، وتتعالق البنية الإيقاعية مع سياق الحدث، وما أفرزه من تفاعلات وجدانية ليرسمها معا جوا متميزا للنص الشعري، تتجلى معالمه على مستوى التوزيع العروضي المتمثل في البحر والقافية وما يوازي ذلك من ترنيمات داخلية مثيرة للعواطف والأحاسيس.

إن الحدث الثوري الجزائري شكل منعرجا ظاهرا في نفسية الشاعر بحيث ألقى بظلاله وتجلياته وأبعاده على النص الشعري، حتى أضحى الإيقاع الخارجي والداخلي انعكاسا للتنظيم العسكري الثوري وتجلية لهواجس الثائرين. يقول أبو قاسم خمار في قصيدته "منطق الرشاش"[13]:

لا تفكر .. لا تفكر

يا لهيب الحرب زمجر .. ثم دمر

في الذرى السمراء من أرض الجزائر .. لا تفكر

مزق الأحياء ... أشلى ... وبعثر

حطم الطغيان ... كسر

انشر الإرهاب ... والنيران ... أكثر

ثم أكثر

ساعة الميعاد تنذر

أنت بالمستقبل أجدر

الإيقاع الخارجي تشرف عليه تلوينات تفعيلة (فاعلاتن) وتوزيعها الذي يخضع لتلك الشحنات الانفعالية التي تنتاب وجدان الشاعر، وتتعاضد هذه التفعيلة مع الأسلوب الطلبي المتمثل أساسا في النهي والأمر، ليكون الوقع ذا تأثير بالغ على السمع، فالإثارة والثورة والقلق والانفعال حالات تتجلى في البنية الإيقاعية الخارجية لنص أبي القاسم خمار.

إن اختيار القافية عند الشاعر تتحكم فيه مقتضيات ذاتية تمليها التجربة الشعرية، فمن انتقاء الحروف المجهورة ذات الكمية الصوتية الظاهرة كالجيم والراء والباء إلى تسكين حرف الروي، وهو الراء مع قدرته على نقل الانفعال الداخلي وتحريك عواطف ومشاعر المتلقي، ثم إلى ترجيعات حرف الروي (الراء) وانتظامه النغمي مع حروف القافية يسيطر جماليا على بنية النص، ويحمل المتلقي على أن يقف مع كل دفقة نغمية ليستطلع بعدها الدلالي، وقد استطاع الشاعر أن يضع النظام الإيقاعي في أول سطر من نصه الشعري:

لا تفكر ... لا تفكر

لتأتي باقي الوحدات الكلامية مقتفية نظام هذا السطر الإيقاعي.

أما الإيقاع الداخلي فهو محمول ذلك المزج المركب من تعالق الكلمة مع أحاسيس وذاتية الشاعر المتفاعلة مع تجليات الحدث، فالحالة النفسية التي تنتاب الشاعر خمار هي حالة استنفار وانفجار تبحث عن مصب لها على مستوى التأليف اللفظي، فتأتي الكلمات متآلفة متناغمة الأصوات والحروف، يشكل فيها حرف الراء الانفجاري التكراري محورا لتعالق كلمات النص: الحرب، زمجر، دمر، الذرى السمراء، أرض الجزائر، بعثر... هذا التشكل الإيقاعي الداخلي يختصر ذلك التلاحم الدرامي بين الشاعر وانفعالاته مع تجليات الحدث الثوري.

والخلاصة أن فضاء النص الشعري الثوري سيظل مفتوحا أفقه لكل مقاربة تأويلية تبتغي استكانة بعده الإمتاعي عبر تفكيك أسسه الجماليـــة، وذلــك بتبنــي رؤيوية المتلقي المشبع بامكانيات تذوقية تتلمس مواطن الجمال بحسها المرهـــف، معملة أدوات مساءلة تعتمد السمة النصية لإبراز المعالم العميقة، كســمة البــؤرة الدلالية أو سمة الإثارة التي تشكل غرضا للشاعر الثوري وغيره، يستجمع حولــها وحدات دلالية متشاكلة ومتباينة تصدر عنها وترتد إليها، ويبقى تفاعل الشاعر مــع الحدث الثوري هو مصدر تواتر الإثارة وتجلياتها على مستوى النص، وتتعــاضد البؤرة الدلالية مع سمة النبر في توزيع مواضع الإثارة فـــي البيــت أو الســطر الشعري، في حين تقوم سمة التباين -فضلا عن التشــاكل- فــي نســق ثنائيــة متصارعة عبر تحديد الحقل الدلالي الشعري الذي يتشكل أساسا بواســطة توتــير التركيب اللغوي، وإخضاع عناصره إلى اللعب بالكلمات، فتنشأ أنســجة تعبيريــة عبر علاقات لغوية قيد التشكيل لأنها محكمة باصطلاح غير مطرد يماثل الحــالات النفسية المتوترة لدى الشاعر الثوري، وتصل هذه العنــاصر مجتمعــة (الإثــارة، التباين، النبرة) إلى درجة التكثيف في تعبيرها عن الموقف الدرامي، ليغدو الإيقاع بتناغم أصواته وتجليات أبعاده الشعورية صدى لبنية النص العميقة التي تحتضــن التجربة النفسية للشاعر الثوري.

هذه مداخل لرؤية سيميائية لمقاطع شعرية اتخذت مــن الحــدث الثــوري محورا للتعبير المشبع بالشحن العاطفي المتمخض عن توتير داخلي نفســي، قــام ليتواتر مع الجو المشحون بالقلق والانفعال والثورة...

المــــراجــــع:

[1]- ابراهيم عبد الله : التفكيك : الأصول والمقولات ص. 90 ط1- 1990 مطبعة النجاح.

[2]- خلدون الشمعة : النقد والحرية – ص 17.

[3]- علي حرب : نقد الحقيقة –ص 6 – ط 2 – 1995 المركز الثقافي العربي – بيروت.

[4]- محمد مفتاح : دينامية النص – ص 12 – ط 2 – 1990 المركز الثقافي العربي – بيروت.

[5]- البنيات الثلاث هي: البنية المجردة، البنية الإنسانية، البنية الطبيعية.

[6]- علي حرب : نقد الجقيقة – ص 9.

[7]- محمد مفتاح : دينامية النص. ص 103 وما بعد.

[8]- بيرو جيرو : علم السيميولوجيا – ص 50 ترجمة منذر عياشي ط1 –1988– دار طلاس –دمشق

[9]- المرجع السابق – ص 116.

[10]- ريتشاردز–أ مبادئ النقد الأدبي ص 57 ترجمة د. مصطفى بدوي المؤسسة المصرية القاهرة 1963.

[11]- اللهب المقدس –ص30 – طبعة دار الكتب – بيروت 1961.

[12]- أطلس المعجزات – ص 170 – الشركة الوطنية للنشر والتوزيع – الجزائر – 1968.

[13]- ضلال وأصداء –ص 9،8 –طبعة الشركة الوطنية للنشر والتوزيع–الجزائر–1970.

الســـيـــميـــائـــيـــة

مـــفـــاهـــيـــم، اتـــجـــاهـــات، أبـــعـــاد.

الأستاذ: **إبراهيم صدقه.**
جامعة فرحات عباس
سطيف

تحاول المداخلة أن تتلمس حدود السيميائية ومجالاتها وأبعادها. مع التركيز على موضع اللغة بين نظم العلامات والمجموعات التي قسمت إليها العلامة. سواء عند دي سوسير، أو عند بيرس، والطريقة التي تؤدى بها اللغة.

وأقصد **بالمفاهيم**: التاريخ والنشأة، و الفرق بين المصطلحات المستخدمة في الثقافة الغربية، بنوعيها الأوربية والأمريكية، وفي الثقافة العربية، ثم مفهوم العلامة.

أما **الاتجاهات**، فتعني: المدارس التي ظهرت في الدراسات البشرية، والنقاد الذين يمثلونها باختصار.

وأما **الأبعاد** فتعني : البعد التركيبي، والبعد الدلالي، والبعد التداولي.

الـــمـــفـــاهـــيـــم

أولا : **المفـــهـــوم الـــغـــربي:**

عرفت الثقافة الغربية -الأوروبية والأمريكية- منذ مطلع القرن العشرين مصطلحين في ميدان التحليل السيميوطيقي للنص الأدبي، هما السسيميولوجيا والسيميوطيقا. هذان المصطلحان لهما أصل واحد يعود إلى الثقافة اليونانية القديمة، المتداول آنذاك باسم " Semeion"، ويعني "علامة" و"Logos" ويعني "خطاب". وقد حاولت "جوليا كريستيفا" أن تتبع تطور هذا المصطلح، وتوصلت إلى أنه كان سائدا في الفكر اليوناني عند "الرواقيين"(Les Storciens) «وكان عند

هذه المدرسة من المفكرين تصور للعلامة على شكل مثلث: المشار إليه، المفهوم الذهني، اللفظ. وتضيف إلى ذلك أن هذا التصور القديم لم يوجد فقط في الفكر الأوروبي، بل نجده عند العرب أيضا، وفي شرح ابن سينا، مثلا لأرجانون أرسطو ...».

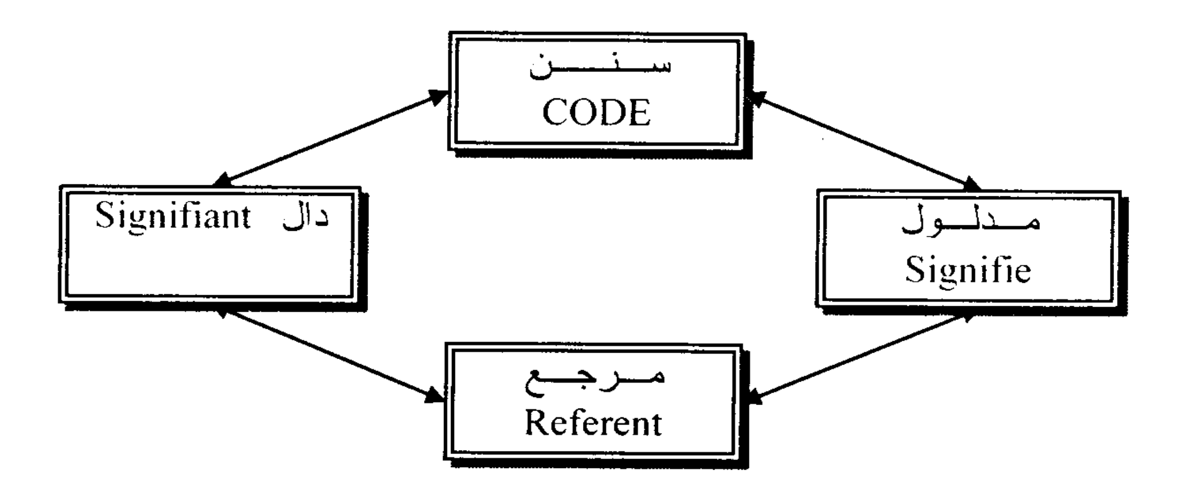
بالإضافة إلى ذلك انه كان موجودا في لاهوتية العصور الوسطى، إذ «نجد في العصور الوسطى، في نفس الاتجاه، اهتماما جديدا بطرق الدلالة (Modi Significandi)، ووضع دراسة إنتاج النظام الدال قبل تحليل النظام. ولكن هذا العلم للدلالة لم يعش لأنه كان مرتبطا بحدود الإلهيات».

وقد تطورت السيميوطيقا مع بداية القرن العشرين بعد الدراسات التقليدية للفيلولوجيا. ويعد كل من فرديناند دى سوسير (1857-1913) والفيلسوف البرغماتي الأمريكي "شارل ساندرز بيرس" (1839-1914) من مؤسسي هذا العلم بمصطلحين مختلفين: الأول اختار مصطلح "سيميولوجيا" (Sémiologie). والثاني اختار مصطلح "سيميوطيقا" (Sémiotique). وقد كان هذا الثنائي الأساس الفعلي الذي انطلقت منه الجهود الكبيرة لتأسيس هذا العلم الجديد الذي يقوم على دراسة التواصل البشري ودراسة الدلالة.

وتعد بداية الستينيات من القرن العشرين البداية الفعلية والظهور الحقيقي للسيميوطيقا. ثم انتشرت بسرعة كبيرة في أنحاء العالم، وتكونت هذا العلم مدارس وجمعيات عالميه مثل، الجمعية العالمية في باريس عام 1969 التي تقوم بإصدار دورية بعنوان "سيميوطيقا" وتضم باحثين من دول كثيرة منهم "جوليا كريستيفا" و"جان كلود كوكيه" من فرنسا، "وامبرتو إكو" من ايطاليا، و" يوري لوتمان" من روسيا، و"سيبيوك" من الولايات المتحدة الأمريكية، وغيرهم. وقد اتضح مفهوم "السيميوطيقا" وتبلور أكثر من خلال الأعمال التي قدمها "غريماس"، مفضلا استخدام هذا المصطلح (Sémiotique). و«المصطلحان سيميوتيكا Semiotic

وسيميولوجيا Sémiologie) مترادفان الأول من الإنجليزية والثاني من الفرنسية (وتكون إذن ازدواجيا فرنسياSémiotique انطلاقا من المصطلح الإنجليزي) سيتعايشان لمدة طويلة إلى أن يوضع تمييز منهجي بين سيميولوجيا وسيميوطيقا: "تمثل كل سيميوطيقا: أو سمي Semie بالنسبة للميدان السيميولوجي ما يملكه كل لسان Langue بالنسبة للغة Le langage».

نحن إذا أمام مصطلحين متداولين في الثقافة الغربية -الثقافة الأوربية والثقافة الأمريكية- هما: "سيميولوجيا" و"سيميوطيقا". وقد حاول الباحثون تعريف كل مصطلح على حدة وشرحه وتبيان وظيفته. فالسيميولوجيا هي «ذلك العلم الذي يبحث في أنظمة العلامات لغوية كانت أو أيقونية، أو حركية. وبالتالي فإذا كانت اللسانيات تدرس الأنظمة اللغوية، فإن السيميولوجيا تبحث في العلامات غير اللغوية التي تنشأ في حضن المجتمع. إن اللسانيات هي جزء من السيميولوجيا، حسب سوسير Saussure، ما دامت السيميولوجيا تدرس جميع الأنظمة كيفما كانت سننها وأنماطها التعبيرية: لغوية أو غير لغوية». كون النظام السيميولوجي ليس دائما بالضرورة يكون لغة، فقد يكون رسما. المهم أن يكون التعبير بوساطة أنظمة من العلامات، قد تكون علامات السنن لسانية وقد تكون أنظمة علامات أخرى. ولكن الهدف يبقى واحدا وهو التواصل. فإذا أخذنا مثلا كلمه (شجرة) فإن هذه المادة الصوتية المكونة من أربعة أحرف أو فونيمات تسمى بالدال (Signifiant)، والذي يشير إليه وهو هذا النوع من الشجر ذو الأغصان الكثيرة والكثيفة الضارب بجذوره في الأرض المشرئب نحو العلا، يسمى بالمرجع (Référent). والمعنى الذهني للكلمة يسمى بالمدلول (Signifie). والسنن المستعمل هو اللغة العربية، ويجب أن تكون مفهومة من طرف المتلقي (Récepteur). هكذا:



ويمكن أن نعبر عن كلمة "شجرة" عن طريق الرسم، أو أي وسيلة أخرى من الوسائل المختلفة مثل الإيحاءات أو استخدام كلمة "حفيف". وهذا كله من شأنه أن يساعد المتلقي على فك الأنظمة السيميائية، ويبقى التواصل حاصلا كون اللغة نظاما سيميولوجيا.

هذا التعريف هو نفسه-أو يكاد- الذي عرف به مصطلح "السيميوطيقا" التي هي عبارة عن «دراسة شكلانية للمضمون، تمر عبر الشكل لمساءلة الدوال من أجل تحقيق معرفة دقيقة بالمعنى». وهذا يعني أن المضمون يتكون -هو الآخر- من شكل ومضمون؛ لأن الباحث في ميدان السيمائيات لا تهمه المعاني التي يتضمنها الشكل، بقدر ما تهمه الكيفية التي قيل بها هذا المضمون، ومن ثم فإن لهذا المضمون شكلا. «وقد ظل الاسمان معا (سيميولوجيا وسيميوطيقا) إلى أن اتحدا تحت اسم السيميوطيقا بقرار اتخذته "الجمعية العالمة للسيميوطيقا" التي انعقدت في باريس (يناير 1969، وإن ظل البعض يستخدم الاسمين السابقين».

وإذا كان هذا هو معنى المصطلحين المستخدمين في الثقافة الغربية، فما معنى مصطلح "السيميائية" في الثقافة العربية؟ وهل يؤدى المدلول نفسه الذي يؤديه كل من المصطلحين السابقين؟ وهل السيميائية هي المصطلح الوحيد المستخدم في ثقافاتنا وكتاباتنا؟ ذلك ما نحاول معرفته الآن بشيء من الإيجاز.

ثانيا: **معنى السيمياء في الثقافة العربية.**

يقول الأخضر بوجمعة: «أنا في علمي أن السيميائيات الأدبية لم تعرف بعد بصفة مدققة، على كل فإن كلمة "السيميائية" التي استعملت كمقابل لـ "Sémiotique" اشتقت من كلمة سمة التي جائت في الآية الكريمة ﴿سيماهم في وجوههم من أثر السجود﴾.

يمكننا أن نستنبط من هذا القول شيئين هما: أن المصطلح لما يتبلور بعد عندنا. وأن له جذورا في التراث العربي، وفى دستور اللغة العربية، وهو القرآن الكريم. لأن كلمة "سيماهم" تعنى "علامتهم".

وقد وردت كلمة "سيماهم" فهي مواضع كثيرة من القرآن الكريم. وردت في الربع الأول، وفي الربع الثاني، وفي الرابع الأخير. يقول الله تعالى:﴿تعرفهم بسيماهم، لا يسألون الناس إلحافا﴾. ويقول تعالى: ﴿وبينهما حجاب وعلى الأعراف رجال يعرفون كلا بسيماهم﴾. ويقول تعالى: ﴿ونادى أصحاب الأعراف رجالا يعرفونهم بسيماهم﴾. ويقول تعالى أيضا: ﴿ولو نشاء لأريناكهم فلعرفتهم بسيماهم ولتعرفنهم في لحن القول﴾. ويقول تعالى: ﴿سيماهم في وجوههم من اثر السجود﴾. وكل هذه الكلمات تؤدي معنى "العلامة"، حسب بعض التفاسير التي تطرقت إلى هذه الآيات.

وقد وردت كلمة "السيمياء" في المعجم الوسيط مرادفة لكلمة "السيماء" حيث جاء فيه ما يلي: «السومة: السمة والعلامة. و-القيمة. السيمة: السومة. السيما: العلامة. وفى التنزيل العزيز ﴿سيماهم في وجوههم من أثر السجود﴾. السيماء: السيما. السيمياء: السيما».

هذه المصادر التي وردت فيها كلمة "السيمياء" بمعنى العلامة، من شأنها أن تجعلنا نستخدم هذا المصطلح استخداما موحدا، دون اللجوء إلى المصطلحات الكثيرة التي نجدها منتشرة في مؤلفاتنا، وخاصة في ميدان اللسانيات العربية

الحديثة، إذ نجد عددا لا يحصى من المصطلحات، الأمر الذي يحدث إشكالا بالنسبة إلى القارئ. فعلى الباحثين والنقاد والمشتغلين في ميدان الترجمة أن يترجموا المصطلح الأجنبي بمصطلح "السيمياء"، وبذلك نتجنب فوضى المصطلحات.

وقد أشار الدكتور عبد الله بوخلخال إلى هذه القضية بقوله: «وقد عرف في اللسانيات العربية الحديثة مصطلح "سيميوطيقا" عددا كبيرا من الألفاظ في الخمسين سنة الأخيرة منها: علم الدلائل، علم العلامات، علم الدلالة، علم المعنى، علم دراسة المعنى، علم العلاقات، علم الإشارات، علم الرموز، علم الأدلة، الأعراضية، العلامية، علم السيمياء، السيميائيات، والسيمياء، بالإضافة إلى السيمالوجيا، والسيميولوجيا، والسيميوطيقا، والسيميوتية، والسيماتيك».

هذا الخضم من المصطلحات يمكن الاستغناء عنه بمصطلحين هما "السيمياء" و"علم الدلالة". وهناك من الباحثين من يطابق بين علم السيميائيات وعلم السيميولوجيا، وهناك من يفرق بين السيميولوجيا والسيميوطيقا، تفرقة بسيطة ويجعل الاختلاف بينهما يسيرا. والمهم عند هؤلاء «هو أن السيميولوجيا تعنى بدراسة نظام محدد من أنظمة التواصل، من خلال علاماته وإشاراته، ودراسة الدلالات والمعاني أينما وجدت، وعلى الخصوص في النظام اللغوي. أما السيميوطيقا فتهتم بدراسة الاتصال والدلالة عبر أنظمة العلامات في علوم مختلفة».

وهناك من النقاد العرب من يطابق بين مصطلحي "علم الدلالة" و"السيمياء" حيث يذهب محمد عزام إلى أن «علم الدلالة أو السيمياء هو علم تفسير معنى الدلالات والرموز والإشارات وغيرها، ويعد من أحدث العلوم في ميادين اللغة والأدب والنقد وهو امتداد للألسنية... وتطوير لها، لأنه يعتمد عليها أصلا. ويقم علم الدلالة (السيمياء) بدراسة أنظمه العلامات واللغات».

ثالثا:المصطلحات المستعملة في السيميائية:

لكل علم قوانينه وإطاره الذي يتحرك فيه، ووعاؤه الذي يوضع فيه، وأداته التي يستخدمها لبلوغ غاياته، ومصطلحاته التي تضبطه وتحده، حتـــى لا يختلـط بغيره من العلوم الأخرى، ومفاتيحه الخاصة التي بها يلج الباحث إلى ميدانه.

وأهم المصطلحات التي تستخدمها السيميائية هي:

1. النظـــام: إن أي إرسالية يقوم صاحبها بنقلها إلى الغير لابد من أن تكـــون وفق نظام خاص، وعلى قواعد مستقرة تجعل المتلقي يتعرف عليـــها، ويســـتطيع التفرقة بينها وبين غيرها من الإرساليات والوحدات الأخرى. فكلمة "هاتف" مثـــلا. كلمة مركبة وفق نظام معين تجعل السامع يعرف كنهها. ومن ثم فهي "علامة". أما إذا اختل هذا النظام وتشوشت الفونيمات والمونيمات، ووقع فيها تقديـــم وتـــأخير، انتفت العلامة وتعذر التواصل.

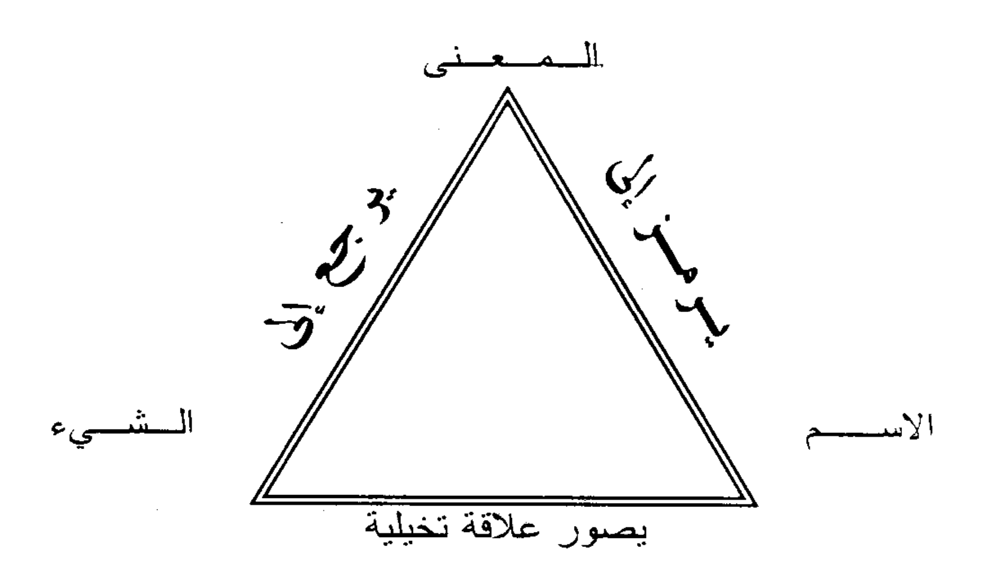
2. العـــلامة: لقد أرسى سوسير الأساس الفعلي للسيميائة عندما عرف اللغـــة على أنها نظام من العلامات. معنى هذا أنها الأساس الدال للغة، وهي المادة الخـــام التي لا يمكن الاستغناء عنها عند القول. وهي عندما يتعرف عليها كـــل أعضـــاء المجتمع، تكتسب صفة الوجود، وينظر إليها على أنها وحدة دالة توحـــي بشـــيء واحد وتداعي واحد. وهذا هو مجال السيميائية ومعيارها، بل هـــي الأداة الذهنيـــة التي أنشأت السيميائية.

إلا أن هذه العلامة لم ينظر إليها بنظرة موحدة؛ بل نظر إليها من جوانـــب عدة حسب المدارس والاتجاهات. فسوسير يعتبرها ثنائية التكويـــن: دال مـــادي، ومدلول ذهني، أي الصورة السمعية والمفهوم. أما بيرس فقد قسمها إلـــى ثـــلاث مجموعات:الأيقونات، والمؤشرات، والرموز. ويميز بينها عـــن طريـــق نوعيـــة العلاقة.

فالأيقون، عبارة عن علامة تمتلك الخصائص التي تجعلها دالة... شـــريطة أن يشبه هذا الشيء ويكون مستعمل كعلامة عليه. أما المؤشر، فهو علامة تحيـــل على الموضوع الذي تعينه كونها متأثرة به، وليست مشابهة له وإنما هي مغـــايرة لأساسه الواقعي. ويقول المثل العربي القديم "رب إشارة أبلغ من عبارة".

وأما "الرمز"، فهو علامة تحيل على الموضوع الذي تعينه بموجب قانون، وفـــي العادة بموجب تلازمات أفكار عامة تحدد مؤول الرمز، أو هو علامـــة اختـــيرت اتفاقا حتى تشي بمرجعها الأساسي، مثل الأضواء التـــي تتخـــذ أساســـا للعبـــور: الأحمر، والأصفر، الأخضر. فهذه الأضواء اختيرت عن طريق الاتفاق ليرمز بها إلى التوقف أو التمهل أو المرور.

معنى هذا، انه إذا كانت العلاقة بين الدال والشيء الذي يرمز إليه علاقـــة تشابه كانت العلامة أيقونا. وإذا كانت سببية أو مسببية كانت العلاقة مؤشرا. أمـــا إذا كانت العلاقة اصطلاحية أو اعتباطية كانت العلامة رمزا... والمهم أن هنـــاك اتفاقا مفاده أن، العلامة عبارة عن شيء مادي يظهر شيئا آخر ذهنيا. أو كما يـــرى ابكو من أنها نص يغطي نصا أخر. ويرمز إليها بالشكل التالي:



إلا أننا نجد هذا المفهوم يتعرض لنقاش حاد، أحيانا، مصدره عدد غير قليل من الباحثين، أمثال: تودوروف، ومونان، ولوتمان وغيرهم، مبينين الفارق الواضح بين العلامة والرمز مثلا... فهذا الأخير، أي الرمز، مسبَّب، أي أن هنالك علاقة مسببية بين رمز الميزان والعدل. فالرمز هنا يختلف عن الرمز الذي ترمز إليه الشجرة مثلا. والشيء نفسه يقال بالنسبة للعلاقة بين المؤشر أو الدليل والعلامة. فالدخان مثلا عادة ما يكون مؤشرا على النار، ومن ثم فهو دليل وليس علامة. مما يبين أن العلامة مرتبطة بقصد إنساني للاتصال.

3. بين اللغة والشفرة: كثيرا ما يتداخل مفهوما الشفرة واللغة، ويتبادر إلى أذهاننا انهما شيء واحد. إلا أن هناك فروقا بينها تكاد تكون جوهرية. منها: أن الشفرة حديثة الاستعمال في حين أن اللغة مستعملة منذ القدم. وأن الاصطلاح أو التواطؤ في الشفرة أظهر منه في اللغة. ففي اللغة اصطلاح ضمني. أما في الشفرة فمحدد، قبليا، وأنها مغلقة. أما اللغة فمعرضة دائما إلى التطور والنمو، أي أن «الشفرة قد خلقها الإنسان من أجل الاتصال، بينما اللغة خلق مستمر يجري مع عملية الاتصال. ففي الشفرة توجد البداية دائما في رسالة جاهزة. أما اللغة فإنها لا تعطي رسالتها إلا عند وصول القول، فلا يعرف شيئا عن نقطه الانطلاق. ومعنى انغلاق الشفرة وجمودها أنها نظام ضيق يطابق فيه كل دال مدلولا عليه واحدا فقط. بينما اللغة قائمة على تعدد الدوال لمدلول عليه واحد، أو كثرة المدلولات عليها لدال واحد».

بالإضافة إلى مصطلحات أخرى تستخدم في ميدان السيميائية، مثل الوحدة الدلالية، والوسيط، والوظيفة، واقتصاد الكلام...الخ.

ولكن من الذي ينتج العلامة؟ إنه من دون شك الإنسان. فهو الذي يعبر عن أفكاره، سواء أكان ذلك باللسان أم بالقلم أم بإحدى حواسه الأخرى، عند إنتاج العلامة غير اللسانية. ومن دون هذه العلامات لا يتحقق له التواصل الذي يريده.

ومن هنا فإنه لا يمكن أن، نتصور علامات من دون مجتمع. فهي إما موجودة في الإنسان أو في الأشياء التي صنعها الإنسان، كما توجد أيضا في باقي المخلوقات الأخرى. ولكن التي صنعها الإنسان هي التي تكون المدار الذي تدور حوله الدراسات المختلفة.

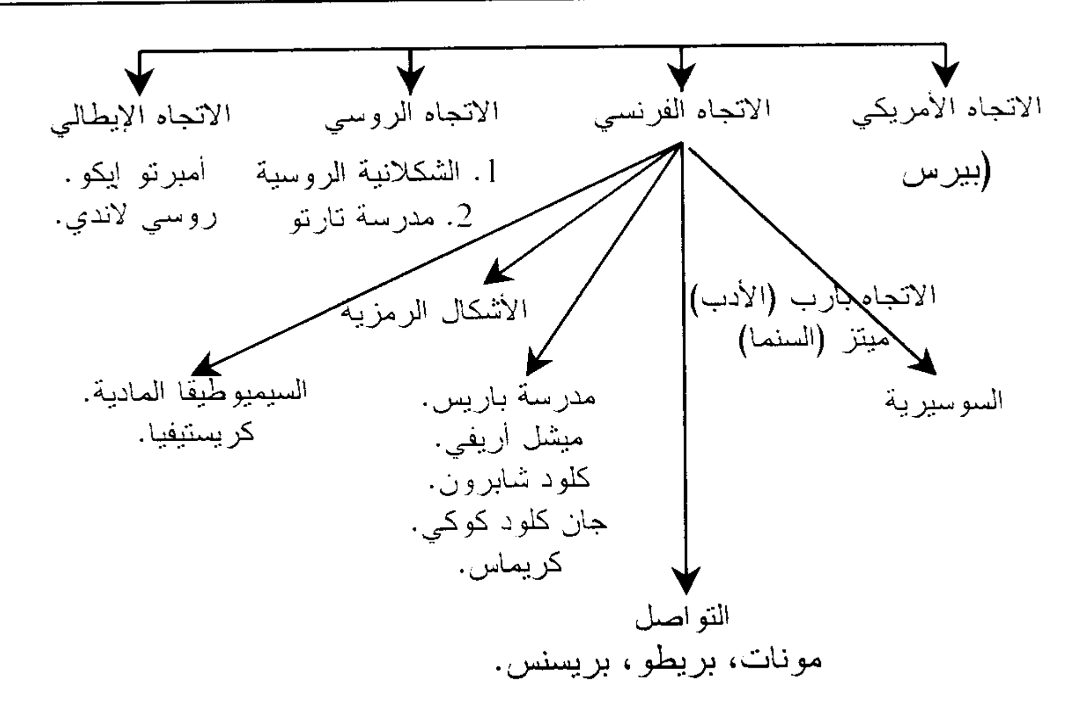
وقد جاء هذا العلم، السيمياء، لتدعيم الصلة بين العلوم الإنسانية وبقية الحقول الأخرى ذات الطابع المعرفي والثقافي، حتى وإن كان خاصا بأنظمة العلامات والإشارات واللغات. فهو يندرج ضمن العلوم الخاصة بالدراسة والتحليل والإثراء والتحقيق.

الاتجاهات:

لا يمكن أن نلم بكل الاتجاهات التي سادت الدراسات السيميائية في مثل هذه المداخلة، ولكن أشير فقط إلى أن هناك تباينا كبيرا بين الباحثين فيما يتعلق بتفريع السيميائية إلى مدارس واتجاهات. فمحمد مفتاح يقسم النظرية اللسانية إلى عدة تيارات، ويذكر منها:التيار السيميوطيقي -وهو التيار السيميائي عنده- ثم التيار التداولي، والتيار الشعري. ثم يذكر الباحثين الذين ينتمون إلى كل تيار.

أما (مارسلو داسكال) فيحصرها في ثلاثة اتجاهات، هي: الاتجاه التواصلي والاتجاه الدلالي، والاتجاه التعبيري. وأما محمد السرغيني فيفرغها إلى ثلاثة اتجاهات: الاتجاه الأمريكي، والاتجاه الفرنسي، والاتجاه الروسي.

أما جميل حمداوي، فيحصرها في أربع اتجاهات: الاتجاه الأمريكي، والاتجاه الفرنسي، والاتجاه الروسي، والاتجاه الإيطالي. ثم يفرغ الاتجاه الفرنسي إلى ست اتجاهات، حسب التخطيط البياني التالي:



الأبعاد

لقد بذلت السيميائية مجهودا كبيرا في ميدان الدراسات الأدبية، وقدمت مفاهيم جديدة للنص الأدبي، ولفتت انتباه النقاد إلى قضايا نفسية متعددة لم يكونوا على عهد بها من قبل. وأصبحوا ينظرون إلى النص الأدبي من خلال أبعاده المختلفة: البعد التركيبي، والبعد الدلالي، والبعد التداولي.

فعلى مستوى البعد التركيبي، أصبح النقاد يزاوجون في انطلاقاتهم لتحليل النصوص، بين الوحدة والعناصر، أي أن بداية التحليل إما أن تكون من الوحدة الكبرى المتمثلة في النص الأدبي ككل، ثم تفريعه وتشريحه إلى وحدات صغرى، دالة (مونيم) أو غير دالة (فونيم). وإما أن تكون البداية عكسية، حيث يتم البدء من الوحدات الصغرى وصولا إلى المتتاليات والوحدات الكبرى. وسواء أكان ذلك في الميدان النحوي أم في الميدان الصرفي...، وسواء أكان ذلك في ميدان التحليل اللساني أم في التحليل السيميائي...الخ.

أما على مستوى البعد الدلالي، فقد استطاعت أن تفرق بين ما هو دلالي وما هو إعلامي إشاري. وركزت اهتمامها على دراسة العلاقات المختلفة بين الدوال والمدلولات، وبينت أن الدلالة لا تهتم إلا بالمدلول. وطفقت الدراسات الدلالية تنمو وتتطور، آخذة في اعتبارها النص الأدبي ولا شيء سواه. مع اختلاف المدارس المتعددة التي أخذت في الظهور والتنامي عبر كل مرحلة زمنية من المراحل التي عرفتها السيميائية.

وأما البعد التداولي، فقد برز بوضوح في التأويلات المختلفة في الميدان الإجرائي. وظهرت مؤلفات كثيرة توضح الكيفية التي يتم بها تأويل نص من النصوص التع تتم قراءتها، وبينت أنواع القراءات والكيفية التي بها تتم كل قراءة من هذه القراءات. لأن القارئ هو الذي يفسر أو يؤول كيفية إحالة الدليل على موضوعه، انطلاقا من الأسس التي يتكون منها كل نوع من أنواع القراءات، وقواعد الدلالة التي تنطوي عليه.

وخلاصة القول، إن الدراسات السيميائية للنص الأدبي تتميز بحرصها الشديد على فهم العلامة الأدبية في مستوى العلاقة الجدلية بين النص الأدبي والمجالات الثقافية الأخرى، وأن مادتها الأساسية هي العلاقات بين الأنظمة المتعددة، وأن القضية الجوهرية التي تتمركز حولها هي موضع اللغة بين أنظمة العلامات، وأن للعلامة دورا وهو استدعاء الشيء لتحل محله باعتبارها بديلا عنه، وأن الأنظمة –سواء أكانت مكونة من وحدات دلالية أم من وحدات إعلامية– تتسم بسمه أساسية تتمثل في قدرتها على خلق الدلالات وإنشائها، كونها الأساس الفعلي الذي يجعلها تنتمي إلى الميدان السيميائي. وأن السيميائية نظام له خصائصه وأسسه التي يرتكز عليها. وأن هناك علاقات تربط الأنظمة السيميائية. وقد أدى اختلاف النقاد والباحثين وتباين وجهات نظرهم إلى ظهور مدارس نقدية كثيرة واتجاهات متعددة، كان لها الأثر الإيجابي على الأدب والدراسات الأدبية.

سيميائية التلقي في تراثنا النقدي

الأستاذ: **سعيد بوسقطة**
جامعة عنابة

مدخل:

إن الأداء اللغوي عموما لا يتحقق إلا بوجود طرفين أساسين هما: المبدع والمتلقي، فإذا كان للأول دور الإنتاج، فإن للثاني دور الاستهلاك. والمادة الخاصة لذلك هي النص، وهي ذات مواصفات ذاتية وموضوعية، وقد تكون مزيجا بينهما. والفعل الإبداعي في مساره يقتضي التعامل مع الطرفين على درجة متساوية من الأهمية. غير أن التوجهات النقدية قديمها وحديثها متفاوتة إزاء هذه الظاهرة، إذ يظل الجدال حول الأحقية في السلطة للمبدع أو المتلقي؟ أم أنهما عمل تكاملي؟

أمام هذا الجدال يظل الهدف الأول للإبداع هو الوصول إلى نفس المتلقي، وسيظل العمل الأدبي هو الذي يؤدي دور الوسيط[1] في التواصل بين ذاتين – الكاتب والقارئ– عن طريق إرسالية حاملة للحقيقة.

إن ما يهمنا في هذه المداخلة المتواضعة هو رصد التوجه المنوط بالمتلقي، انطلاقا من صعوبة الحديث عن النص وتقويمه دون الأخذ بعين الاعتبار أهمية القارئ في العملية الإبداعية، لأن وجود القارئ هو أمر بديهي لتصبح القراءة عملية إيجابية. ومن الواضح أن العلاقة بين النص والمتلقي علاقة مزدوجة أو علاقة جدلية، تتحرك من النص إلى المتلقي، كما تتحرك من المتلقي إلى النص. ذلك لأن حقيقة العمل الأدبي لا توجد إلا حين يتواصل القارئ مع النص، ولا يتحقق مفهوم النص إلا من خلال القارئ الذي يعيد تشكيله من جديد، لأن القراءة هي أداء للنص[2] وإنتاج لدلالته وفك ما كان مشفرا فيه من قبل، كما تظل القراءة عملية تلفظ للنص الذي ينطق عبر قارئه.

إن جمالية التلقي مسألة قديمة في موضعها، جديدة في ارتباطها بنوازع العصر وتياراته المختلفة، فقد نالت اهتمام المفكرين قديما وحديثا بدءا بالفكر اليوناني، مرورا بتراثنا النقدي الذي تعرض لها في مواقف متعددة معتمدا مصطلحات تكاد تقترب من النظريات الحديثة.

لقد ركزت جل الدراسات على أهمية العلاقة بين أطراف العملية الإبداعية (النص، المبدع، المتلقي).

فإذا كان التفاعل بين النص والمتلقي يعد ضرورة لدى النقد اليوناني فكيف تعامل مع هذه الظاهرة نقدنا العربي حديثه وقديمه؟

I. سيميائية التلقي في النقد الحديث:

لقد حدث تحول كبير في فلسفة التلقي، فإذا كان المفهوم القديم يعتمد على المناهج التي تهتم بصاحب النص، فإن المفهوم الجديد استبعد العوامل المحيطة بالنص مهملا بذلك دور الأديب، معلنا موت المؤلف. فإذا كانت سلطة المبدع شبه مطلقة في المرحلة الأولى، فقد تم تهميشه في المرحلة الثانية حيث أعطي الاعتبار للقارئ وتأويلاته باعتباره هو الذي يتلقى الخطاب بمنظومته المرجعية المتنوعة، مما يخول له ملء بياضات النص بقدراته اللغوية والمعرفية المختلطة ليسهم في إعادة تشكيل الخطاب الذي يتلقاه.

من هذا المنطلق فإن معطيات النص الأدبي تظل مفتوحة أمام اجتهادات القارئ، مما يجعل ردود الفعل أو تجاوبات القراء مختلفة، في هذا السياق يشير يوري لوتمان[3] (Yuri Lotman) في كتابه "بنية النص الأدبي" قائلا: «إن النص الفني يقدم معلومات مختلفة لقراء مختلفين، كل حسب فهمه، كما أنه يقدم للقارئ لغة يستوعب من خلالها الجزء الموالي من المعلومات خلال القراءة الثانية».

تأسيسا على ذلك فإن طبيعة النص نفسها تستدعي فعلا تأويليا وإبداعيا من جانب القارئ.

النص يرتبط بالقراءة والمنتج، ومن ثم فهناك استراتيجية الإنتاج (الإبداع) واستراتيجية التلقي. فإذا كانت الأولى موضوعية، فالثانية ذاتية، وقد أثار الفرق بينهما جدلا حادا بين مختلف المنظرين والنقاد الذين انقسموا إلى تيارين أساسيين: -التيار الأول يركز على النص وما يتعلق به كظروف الإنتاج وسلطة المؤلف ويمثله هورش في العديد من كتبه فهو الذي يرى[4] أن «أي تأويل صحيح يجب أن يكون مبنيا على إدراك القارئ لما يقصده المؤلف». -بينما يهتم التيار الثاني على وجه الخصوص بعنصر القارئ كمنتج لمعنى النص ويمثله ستانلي فيش، ويظل الخلاف قائما بين النقاد من خلال التناقض بين هذين القطبين الرئيسين: قطب المؤلف والنص وقطب القارئ.

فإذا كان التأويل التقليدي يعتمد خصوصا على البحث في ظروف الإنتاج ودور المؤلف، فان التأويل الجديد راح يركز اهتمامه على دور المتلقي الذي أصبح جزءا لا يتجزأ من كل عملية تأويل.

أمام هذا الجدل نتساءل مع غيرنا كيف يمكننا التعامل مع النص من جهة ومع القارئ من جهة أخرى؟ وهل هناك إمكانية حل هذه المعضلة أو حل هذا التوتر الذي يميز العلاقة بين الطرفين؟ فإذا كانت المدرسة التقليدية قد ركزت على مضمون النص دون الاهتمام بالمتلقي فان المدرسة الجديدة ممثلة في مدرسة كونستانس الألمانية "نظرية التلقي" التي أبرزت دور المتلقي ومشاركته الفعالة في إنتاج معاني النص، وهكذا ففقد حولت نظرية التلقي التركيز من دائرة النص والمؤلف إلى دائرة النص والقارئ، فعلى خلاف الناقدين هورش وستانلي اللذين اختلفا في تحديد العنصر الفعال في عملية التأويل أهو المؤلف أم القارئ؟ فان ايزر قد سلط الضوء على التفاعل بين بنية العمل الأدبي ومتلقيه (التفاعل بين النص والقارئ) لأن العمل الأدبي يتكون من قطبين: قطب فني وقطب جمالي، الأول هو نص المؤلف والثاني هو نص القارئ.

من هنا فان تحقق العمل الأدبي هو نتيجة التفاعل بين النص والقارئ كما يؤكد أن القارئ حر في مشاركته في النص وذلك بملء الفراغات أو البياضات... على أن تكون تلك الحرية مقيدة بالنماذج الموجودة داخل النص، وبالتالي فان المعنى المستخرج من النص هو نتيجة تفاعل بين معطيات النص واجتهادات القارئ وتأويله لها. وقد أشارت إليزابيت فروند[5] (Elisabeth Frend) في كتابها "العودة إلى القارئ" بأن إيزر وفق في نظريته التي تتصف كل عناصر التفاعل، أي المؤلف والنص والقارئ والعالم وعملية التلقي، وكل هذه العناصر تلتقي وتندمج في نموذج واحد هو نموذج جمالية التجاوب.

وهو بذلك حاول التوفيق بين الموقفين المتعارضين: سلطة المؤلف، سلطة القارئ (النقد الموضوعي، النقد الذاتي).

من هنا فإن الممارسات النقدية الجديدة قد غيرت النظرة والتصور إزاء العلاقة بين المبدع والمتلقي، وأعادت الاعتبار إلى المتلقي الذي تحول إلى مبدع ثان، غير أن الخطاب أو الرسالة اللسانية عند بثها -كما يرى البعض- قد تصادف أكثر من متقبل واحد، يفككها كل حسب رصيده المعرفي عموما. فتتعدد القراءة آنيا للرسالة الواحدة حسب تعدد المتقبلين ، فكذلك تتعدد القراءة زمانيا بتعاقب المستقبلين للرسالة والمفككين لبنائها عبر الزمن والتاريخ. ومن هنا يرى الدكتور جابر عصفور[6] أن الهدف هو السعي وراء موضوعية يوازي فيها الحضور النصي للمقروء، الحضور المتناص للقارئ.

II.سيميائية التلقي في تراثنا النقدي:

إن القراءة القديمة كانت استقبالية -في الغالب- تكرس ثنائية المبدع والمتلقي مكتفية باستيعاب المعنى[7] الأحادي، إذ لا تتجاوز الإطار المرجعي -المشترك بين الطرفين- الذي يعمل على إضاءة النص الذي لا يتحقق مفهومه إلا

من خلال القارئ الذي يعيد تشكيله من جديد. فهذا القارئ مثل المبـــــدع محكـــوم بجهاز مفهومي واضح المعالم يحدد منذ البداية الإطار المرجعي الذي يعتمد عليـــه في عملية التواصل مع النص، مما يجعله يواجه بسهولة لكونه جزءا مـــن ثقافتـــه الشاملة. ومادام النص إحالة إلى إطار مرجعي، فإن تلك المرجعية هي التي تحـــدد طبيعة التعامل مع النص بوصفه كلا مكونا من عناصر مختلفة متكاملة فيما بينـــها على أساس مستويات متعددة، أو النظر إليه من منظور علوم مختلفـــة: تاريخيـــة، نفسية، انتروبولوجية وغيرها.....، على الرغم من أن هذا الإطار المرجعي يعـــد قاسما مشتركا بين المبدع والمتلقي. إلا أننا نلاحظ تباينا في عملية التلقي، لعل ذلك مرده إلى الخلفيات المعرفية لكل متلق، إذ نقف على بعض النماذج الشعرية القديمة التي تتعرض إلى أحكام متباينة من استحسان واستهجان. وذلك ضمن الموضـــوع الواحد أو الشاعر نفسه، فهناك من يرى النص غامضا مبهما وهناك من يعجب بــه وينوه بقيمته الجمالية.

إذا كانت النظريات الغربية الحديثة قد اهتمت بالنص وجعلته محورا رئيسيا في الدراسات النقدية، وهو لا يعد طريقة إبداع فحسب بل طريقة ابداع وتلقي، وقد تباينت تلك الدراسات في مواقفها أمام القطبين المشكلين له (المبدع- المتلقي)، غير أن الدراسات الجديدة (نظرية الاستقبال) قد انحازت إلى القارئ معتبرة إياه المحور الأهم والمقدم في عملية التلقي.

فكيف تعامل تراثنا النقدي مع هذه القضية؟ أو ما هي ملامح التلقي في ذلك التراث؟

لعل الدارس لتراثنا النقدي المتنوع يقف بسهولة على مواقف التلقي والتـــي حدث فيها تحول من الاهتمام بالشاعر (النص) إلى التركيز على علاقـــة النـــص بالمتلقي.

فما التفسيرات المتعددة التي دارت حول المقدمة الطللية إلا مواقف للتلقـي، وخاصة ما تعلق بإبراز الجانب النفسي للطرفين. فهذا صاحب العمدة يـرى[8] أن «للشعراء مذاهب في افتتاح القصائد بالتشبيب، لما فيه من عطف القلوب واستدعاء القبول بحسب ما في الطبع من حب الغزل والميل إلى النساء، وإن ذلك استدراج إلى ما بعده...».

والشيء نفسه ذهب إليه القاضي الجرجاني[9] بقوله: «والشاعر الحاذق يجتهد في تحسين الاستهلال والتخلص، فإنها المواقف التي تستعطف أسماع الحضور وتستميلهم إلى الإصغاء...».

ومن مواقف التلقي كذلك رواية الشعر التي يكون الاهتمام فيها منصرفا إلى النص ومعطياته المختلفة، وربما نسبت القصيدة إلى الراوية نفسه، ظنا أنه صاحبها و هذا قد أساء إلى عملية التأريخ للحركة الأدبية قديما. إن بعض نقادنا لم يقيم الأدب في موقف التلقي قدر العناية في النص في علاقته بالملتقي (عالم وجمهور)، ففي معرض الحديث عن علاقة النص بذوق الجمهور؛ يفهم من كلام الجاحظ أن المعول عليه في استقبال النص هو استحسان السامع أو انصرافه عنه، وعلى الأديب ألا يغتر بنفسه فيما تجود به قريحته.

يقول الجاحظ[10]: «فان أردت أن تتكلف هذه الصناعة، تنسب إلى هذا الأدب، فقرضت قصيدة أو حبرت خطبة أو الفت رسالة، فإياك أن تدعوك ثقتك بنفسك، أو يدعوك عجبك بثمرة عقلك إلى أن تنتحله وتدعيه، ولكن اعرضه فإذا رأيت الأسماع تصغي، والعيون تحدج إليه، ورأيت من يطلبه ويستحسنه فانتحله، فإذا عاودت ذلك مرارا فوجدت الأسماع عنه منصرفة والقلوب لاهية، فخض في غير هذه الصناعة واجعل رائدك لا يكذبك حرصهم عليه أو زهدهم فيه...».

من خلال النص يرى الجاحظ يركز على العلاقة بين النص والسامع، غير أن المعول عليه في طبيعة هذه العلاقة هي "النخبة" (طبقة العلماء) التي تعد بمثابة القارئ الجيد مع النظريات المعاصرة.

لعل أراء الجاحظ تقترب كثيرا من مفهوم نظرية الاستقبال التي ترتبط بالقارئ أكثر من ارتباطها بصاحب النتاج، فهم يستعبدون دراسة النص على أساس منهج يهتم بحياة الكاتب أو المؤلف، لأن النص في ذاته أو في ارتباطه بصاحبه لا يمثل عندهم فنا، ما لم يخضع لعملية إدراك «فالإدراك وليس الخلق...الاستقبال وليس النتاج هو العنصر المنشئ للفن...»[11].

وهذا يتم بواسطة القارئ من خلال تفاعله بالنص ولتحقيق هذا التفاعل كان التركيز على جملة من الإجراءات المنظمة لعملية القراءة (الحرية، والمشاركة في صنع المعنى، والمتعة الجمالية...) لقد أشار بعض[12] الباحثين أن خطاب الجاحظ يحتضن النظام الإشاري قبل السيميائيات المعاصرة، غير أن مصطلحاته قد قرئت بلاغيا وساعدت في تطوير البلاغة العربية، ولم تقرأ إشاريا لأنه لا الجاحظ المؤلف، ولا القارئ كانا يمتلكان هذا البعد السيميائي ومقصديته. إن الذي كان يحكمها هو القصد البلاغي، فمتلقي تلك المصطلحات كان يصفها ضمن موسوعته المعرفية واستراتيجيته التأويلية.

من هنا فإن الجاحظ كانت له استراتيجية واحدة، أدت إلى إغناء البلاغة العربية وأدوات الإقناع البلاغي. لعل الدارس لأفكار الجاحظ وغيره يلحظ أن هناك خطا فكريا يربط الصياغة بالمبدع، وهي أفكار متعددة متناثرة في ثنايا الكثير من الموسوعات العربية، منها ما كان يرددها الجاحظ رواية عن المهتمين بحقول المعرفة من بلاغة وأدب، والتي تحاول أن تربط الصياغة بحقيقة المشاعر التي أنتجتها لان تأثيرها في المتلقي يقدر بصدق منبعها «الكلمة إذا خرجت من القلب وقعت في القلب، وإذا خرجت من اللسان لم تجاوز الآذان»[13].

وكذلك ما يثيره مذهب عبد القاهر الجرجاني في نظرية النظم من تساؤلات، وضعها المعاصرون في سياقها السيميولوجي والسيميانطقي، ذلك لكونها ترتبط بعلم العلاقات وعلم الدلالات في الدراسات اللغوية المعاصرة، فلعل هذا المذهب أشبه بمذهب دي سوسير، فالإمام الجرجاني يرى من خلال النظم أن العبرة ليست[14] بالألفاظ من حيث التوالي: نطقا أو رسما، إنما العبرة بما تنطوي عليه الألفاظ من دلالات تمثل سياقا سيمانطيقيا، لا يظهر لنا بضرب من تفكيك الألفاظ وعزل بعضها عن بعض، إنما يتجلى في علاقات التركيب اللغوي داخل سياق من التفاعل. فهو يؤكد أن النص لا يكشف عن أسراره ما لم يتهيأ له متلق كالغواص الماهر أو الخبير المتمرس يشق الأصداف لاستخراج الجواهر....

إذا كانت بعض مصطلحات الجاحظ تكاد تقترب من الدراسات الجديدة، فان نظرية النظم لعبد القاهر يمكن اعتبارها من مناهج السيميولوجيات الأدبية القديمة، وهي لا تكاد تختلف عن السيميولوجيات المعاصرة.

وكخلاصة يمكن القول أن سيميائية التلقي في النقد الغربي الحديث كانت انطلاقتها مع المدرسة الكونستانسية الألمانية، التي سماها مؤسسها هانز روبير "جمالية التلقي"، وهذا بعد أن ظل النص لفترة طويلة بين جدلية المبدع والمتلقي ولكل سلطته، وبين مناهج متباينة تسعى لإبراز حقيقة تلك العلاقة الجدلية بين مبدع النص ومتلقيه.

أما سيميائية التلقي في تراثنا النقدي فقد حددها الإطار المرجعي للنص والمتلقي منذ البداية. غير أن ذلك التراث بكل مصادره المعرفية ووسائله المتعددة في التعامل مع ضروب الكلام، كان اكثر التزاما بطبيعة ونوعية العلاقات بين النص وأحوال المتلقي. وقد احتضن هذا التراث الكبير من مواقف التلقي التي تقترب كثيرا من النظريات المعاصرة في التلقي والاستقبال "نظرية القراءة – نظرية الاستقبال".

الـــهـــوامـــش

[1]- سيميائية النص الأدبي أنور المرتجي أفريقيا للشرق الدار البيضاء 1987 ص: 16.

[2]- قراءة في التراث النقدي جابر عصفور دار سعاد الصباح القاهرة، الكويت ط1-1992 ص:95.

[3]- من قضايا التلقي والتأويل منشورات كلية الأدب والعلوم الإنسانية الرباط ط1-1994 ص:36.

[4]- المرجع السابق ص:37.

[5]- المرجع السابق ص:41.

[6]- قراءة من التراث النقدي مرجع السابق ص:65.

[7]- مجلة فصول: المجلد 15 العدد الثاني 1996 ص:134.

[8]- العمدة في محاسن الشعر وادابه تحقيق محمد قرقزان ج1- دار العلم بيروت 1988 ص:397-398.

[9]- الوساطة بين المتنبي وخصومه تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم وعلى محمد البجاوي دار العلم بيروت د. ت. ص:154.

[10]- قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب العربية والغربية وتراثنا النقدي دراسة مقارنة د/ محمد عباس عبد الواحد دار الفكر القاهرة 1996 ص: 19 نقلا عن البيان والتبين عبد السلام هارون مكتبة الخانجي.

[11]- المرجع نفسه الصفحة نفسها.

[12]- مجلة الفكر العربي عدد 67/66 جويلية 1989 مركز الانماء العربي بيروت ص:76.

[13]- قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني د/ محمد عبد المطلب 1990 ص:186.

[14]- النص ومشكلات التفسير د/ عاطف جودة نصر مكتبة الشباب مصر 1989 ص:117.

قراءة لقاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص

عربي – إنجليزي – فرنسي
للدكتور: رشيد بن مالك

الأستاذ: **شرشار عبد القادر**
كلية الآداب اللغات والفنون
قسم اللغة العربية وآدابها
جامعة وهران

أولا: **هــذا القــامــوس**:[1]

هو قبل كل شئ أداة تواصل علمية، بين لغات عريقة فـــي أصالتـــها، وإن اختلفت منابعها، وبواعث تطورها، وطبيعة صيغها المورفولوجيـــة والتركيبيـــة، والأساليب المتبعة في استخراج مشتقاتها ومزيداتها.

1. **أهــمــيتـــه**:

تبدو أهمية هذا القاموس في وحدة الموضوع الذي يعالجه، فهو يقدم جــزءا من مصطلحات المادة السيميائية بطريقة علمية، يسهل على القارئ العربي فهمـها، والاستعانة بها في استيعاب ما جاء في البحوث والدراسات اللســانية والســيميائية الحديثة والمعاصرة الغربية.

ويتضمن من الترسيمات (Schémas) والأشكال، ما يجعله متمــيزا، فـــهو معجم جامع في حقله، يمثل حلقة في سلسلة المعاجم المتخصصة عمومـــا، وفـــي معالجة السيميائيات خصوصا.

2. **الوصف والتعريف**:

أ. يتضمن قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص أكثر من ثمـــان مائة مادة، ممتدة عبر 272 صفحة من الحجم (25 x 16سم)، وهـــو علـــى صغـــر

حجمه، يشتمل على مادة خصبة من المصطلحات العلمية الشائعة في مجال التحليل السيميائي للنصوص السردية.

يسر المؤلف ما استطاع الشرح والتفسير والتحليل في هذا المعجم، وضبـــط التعريفات، وقدمها بلغة سهلة وواضحة، بحيث ابتعد عــــن الحوشـــي والغريـــب، والرموز والألغاز. لم يتوسع في النصوص والشواهد التـــــي تجـــد مادتــــها فــــي المعجمات، واستعان بالأشكال والترسيمات، وقد شكل هذا العمل جانبا مهما فـــــي القاموس. أضاف إلى تحليل المصطلحات وضبط المفاهيم بعدا آخر، ما كان ليدرك لولا الأشكال الهندسية، التي أخذت حيزا معتبرا من حجم القاموس،(27 ترسيمة).

ونظرا لقيمة هذه الأشكال والترسيمات، والوسائل المسخرة لها في المعــلجم المعاصرة يمكن أن تخصص لها قراءة مستقلة تركز على طبيعة هذه الترســيمات، وأهدافها، وتطور بناها، ودلالتها على مســـتوى القـــاموس، والمشـــروع العلمـــي للباحث، لأن من بين خصوصية أسلوب الدكتور رشيد بن مالك حســـن اســـتعمال وتوظيف الترسيمات التوضيحية، وهي مــــن الأدوات البيداغوجيـــة الفعالـــة فــــي التواصل العلمي بين المؤلف والمتلقي، لما تحمله الترسيمة/الشـــكل مـــن حمولـــة معرفية/علمية، قد تعجز التراكمات الوصفية في الكلام عن بلوغها.

ب. اعتمد المؤلف في تنظيم المصطلحات الواردة بالقاموس على الـــترتيب الألفبائي، وفقا للألفبائية الفرنسية، دون أن يفصل بين كل مجموعة وأخرى مــــــن هذه المصطلحات حسب حروف المعجم. ويتطلب هذا الترتيب تقليب الصفحات من اليسار إلى اليمين، وهذا ما لم يعتمده المؤلف في هذا القاموس.

ج. ذيل المؤلف كل مادة متعلقة بشرح مصطلح من المصطلحات بإحالة أو أكثر، ليتسنى للقارئ فهم المصطلحات فهما دقيقا، والإلمام بدلالاتها المختلفة. وقـــد كانت الإشارة إلى ذلك بسهم (➔). كما يلاحظ القارئ أن الإحالة نوعان: إحالـــــة

داخليه مستمدة من مواد القاموس، كأن يشار عقب الانتهاء من تحليل وتفسير مادة (عامل Actant) إلى الرجوع إلى المولد: (عملية – ملفوظ – وظيفة... الخ). (2)

أما النوع الثاني من الإحالة، فيمكن أن نطلق عليه مجازا الإحالة الخارجية، وقد لجأ إليه المؤلف كثيرا عن طريق إشارات مقتضبة تمكن القارئ من العودة إلى المصدر أو المرجع للإلمام بالجوانب الأخرى المتصلة بدلالة المصطلح، من ذلك مثلا: (غريماس 1970) في ص32، و(غريماس 1973) في ص23. ومن شأن هذه الطريقة أن تقدم للقارئ والباحث المختص الأداة الفعالة عبر المرجعية النصية، نظرا لحيويتها في قراءة النص الذي يحيل باستمرار.

ونظرا لكون الإحالة في المتن لا تثير فضول القارئ ولا تشد اهتمامه، فإن تخصيصها في أطر ملونة من شأنه أن يشد انتباهه. وهذه الطريقة مطبقة في "معجم اللسانيات الحديثة" إنكليزي-عربي "لسامي عياد حنا وآخرين" الصادر عن مكتبة لبنان ناشرون سنة 1997، لكنها تتطلب تقنيات فنية عالية مكلفة ربما لم تتوفر لدى دار الحكمة بالجزائر.

د. استخدم المؤلف بعض المصطلحات بصورتها الأجنبية نظرا لعدم توفر مصطلح مقابل يعبر عن مفهومها الدقيق، ومثال ذلك:

سيمنتيم	Sémantème
سيم	Séme
سيميم	Sémème
سيميولوجيا	Sémiologie
إيزوتوبيا	Isotopie

هـ. الصياغة اللغوية والمتن المترجم: اعتمد المؤلف على الترجمة السياقية (Traduction dans le contexte)، وهو أسلوب معتمد لدى مختلف

المترجمين والمتعاملين مع المصطلح، وفيه تهمل الترجمة القائمة على الاشـــتقاق اللغوي أو ترجمة "Le mot à mot" كلمه بكلمة.

3. **الافتتاحية والملحقات**: تضمن القاموس:

أ. افتتاحية للمؤلف أشار فيها إلى مضمونه، وإلى من يتوجه به إليه وطبيعة المادة العلمية المعالجة فيه، والمرجعية النظرية المعتمدة، والأهداف المتوخاة مـــن تأليفه على المديين: القريب والبعيد. [3]

ب. كلمة تقديم للدكتور عبد الحميد بورايو ضمنها الحديـــث عـــن الحقـــل المعرفي الذي كان مجالا للدراسة، والمنهج الذي قام عليه انتقاء المصطلح، والقيمة العلمية للقاموس في المرحلة الراهنة لوضعية البحث العلمي في الجزائر والوطـــن العربي. [4]

جـــ. مقدمة للكاتب، تحدث فيها عن تأليف القاموس والأسباب الدافعة إلـــى ذلك، والغاية العلمية منه، والمنهج المتبع في تصميمه. [5] كمـــا أنـــه قيـــد بدايـــة الشروع في البحث، وهو: سنة 1983 وتاريخ الانتهاء منه، وهو سنة 1997.

د. ملحقا بقائمة أسماء الأعلام المعربة، وقد تضمنت هذه القائمة 62 علمـــا رتبت ترتيبا ألفبائيا.

هـــ. ثبت بالمصادر والمراجع التي اعتمد عليها المؤلف في إنجـــاز هـــذا القاموس، والملاحظ أنها مصادر ومراجع متخصصة في الحقل السيميائي.

ثانيا: **الأهـــــداف:**

أ. صمم هذا القاموس للطلبة والأساتذة المهتمين بدراســـة الســـيميائيات، وهو لذلك يفترض معرفة سابقة بعلم اللسانيات والسيميائيات. فلقد كـــــان لتجربـــة الباحث من خلال تدريس المناهج في تحليل الرواية الجزائرية بجامعــــة تلمســـان تأثير كبير على وعيه بالمشاكل التي كان يعاني منها الطـــلاب والبـــاحثون لفـــهم

الدراسات والمراجع العلمية في ميدان السيميوبولجيا، واستيعابها. وترجع هذه المشكلات أساسا إلى صعوبة المصطلحات السيميائية المتعددة، لا سيما بعد الانتعاش العلمي، وتزايد الطلب على الأدوات الإجرائية لتحليل النصوص السردية، على الرغم من وجود اعتبارات عديدة تحول دون هذه الرغبة كعدم الوصول إلى صياغة مصطلحية نقدية موحدة. ولقد كان كل ذلك من دوافع تأليف قاموس مصطلحات التحليل السيميائي ليفي بهذا الغرض، ويقدم في الوقت ذاته مادة علمية يسهل على القارئ فهمها والاستعانة بها في قراءة البحوث والدراسات الغربية.

ب. تأسيا بأخلاقيات البحث العلمي، استعرض المؤلف الوضع المصطلحي في المعاجم والدراسات اللسانية السيميائية العربية، فكانت النتيجة هي قلة البحوث ذات التوجه الغريماسي بالإضافة إلى اضطراب كبير في المصطلحات المعتمدة، وفوضى في ترجمة النصوص، يؤطر كل ذلك غياب إجماعي يؤسس لخطاب علمي جديد، جدير بهذا الاسم في ضوء مناخ إيبستيمولوجي يسمح بتطور النظريات النقدية، ووجود ما يمكن أن يسندها من إنجازات علمية حداثية.[6]

ويمثل هذا الوعي لدى الباحث رشيد بن مالك لحظتان: تقوم الأولى على رصد لواقع النقد العربي، وما آل إليه نتيجة هذه الفوضى المصطلحية، وغياب إجماع علمي حول المصطلحات.

وأما اللحظة الثانية، فتبدأ مباشرة بعد الثمانينيات وتتواصل حتى ظهور هذا القاموس، وتتميز هذه اللحظة بالرغبة في البحث عن البديل من أجل إنتاج قنوات تبادل وحوار بين الباحثين، يتحول البحث العلمي بموجبها إلى تعبير عن رؤى عالمية لا رؤى فردية للأشياء والواقع، يمكن أن توصف كنظام فكري تعززه الفعاليات العلمية في إطار مشروع جماعي، وهو ما ينسجم وأهداف جمعية رابطة

السيميائيين الجزائرية التي تأسست سنة 1998، والذي يعد الباحث رشيد من بيـــن مؤسسيها النشطين.(7)

ج. يقدم هذا المؤلف مادة علمية خصبة، في غاية من الأهميـــة. ذلـــك أن المصطلحات التي اشتغل عليها الكاتب تمثل مفاتيح لمقاربة أي نص سردي، فـــهي بمثابة الضوابط العلمية التي يستأنس إليها الباحث في التحليل السيميائي.

ومما لاشك فيه، أن هذا المعجم يمثل خير أداة تفيد الباحث، وتعينه علـــى تجاوز مشاكل الترجمة، وتقيه فوضى الاستعمالات المصطلحية.

د. لقد عودتنا المؤلفات الأكاديمية تبني الحيـــاد إزاء القضايـــا والمفـــاهيم والمصطلحات التي تطرحها، وهو حياد غالبا ما يخفي اتجاهات نظريـــة لا يـــراد للقارئ والمتلقي أن يكتشفها مباشرة، أما المعجم الذي نحن بصدد تقديمه فإنــــه لا يخفي اتجاهه، بل يقدم في كل مادة يعالجها مرجعه، بحيث يمكـــن القـــارئ مـــن مراجعة المادة في مظانها، كما يمكنه من مواصلة المغامرة في البحث.

هـــ. لقد درج المجمعيون قديما وحديثا على ألا يقيسوا أعمالهم بمقـــاييس الزمن، بل يروون فيها ما وسعهم، ويحكمونها ما استطاعوا، وكان من حظ هــــذا القاموس أن توافرت فيه هذه الشروط، فلقد أنجز بعد جــــهد شـــاق وطويـــل، دام عشريتين من الزمن (الثمانينيات والتسعينيات) وكانت هذه المدة كفيلة بتنقيح مـــواده وتشذيبها، وإثرائها في ضوء تجدد المعارف وتطورها.

ثالثا: **مقارنة بين قاموس مصطلحات التحليـــل الســـيميائي للنصـــوص ومعجـــم اللسانيات الحديثة ومعجم المصطلحات الأدبية الحديثة والمعاصرة:**

بين قاموس مصطلحات التحليل الســـيميائي للنصـــوص (2000) ومعجـــم اللسانيات الحديثة "1997"(8)، أكثر من قاسم مشترك، وأكبر ما يجمعهما التخصص في حقل معرفي متقارب، ومنهج بناء المادة المصطلحية المترجمة من لغة أجنبيـــة إلى ما يقابلها في اللغة العربية، مع اعتمـــاد الأشـــكال والجـــداول والترســـيمات

للإيضاح. وهي من المسائل التي تشغل اليوم الباحثين في ميدان ترجمة المصطلح الأجنبي في الحقول المعرفية المعاصرة كاللسانيات والسيميائية والأسلوبية وغيرها.

ومن بين الفروق الجوهرية بين المعجمين:

1. صمم معجم اللسانيات الحديثة لكل فئات القراء حتى الذين ليست لهم معرفة سابقة بعلم اللسانيات الحديثة. بينما قدم قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص للمشتغلين بالسيميائيات من طلاب وباحثين.

2. حرص مؤلفو معجم اللسانيات الحديثة على انتقاء المصطلحات التي تلقي الضوء على تطور مفهوم العلم اللساني منذ القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، بالإضافة إلى المصطلحات اللازمة للمهتمين باللسانيات الحديثة والمرتبطة بالمدارس والاتجاهات اللسانية، كما شملت المصطلحية بعض المفاهيم التي لها صلة بالبحث عن علاقة اللسانيات بالعلوم الأخرى، ومعظم المصطلحات التي لها علاقة بمستويات التحليل اللساني: الصوتي، الصرفي، التركيبي، الدلالي والمفاهيم المختلفة بالحقل اللساني..(ص.x).

في حين لم يتقيد قاموس المصطلحات السيميائية بالمصطلحات المؤسسة للنظرية السيميائية التي جاء بها غريماس في قاموسه، على الرغم من أنها تشكل محور البحث.(ص.5)

ومن خلال مقارنة العملين، يبدو أن العمل الجماعي (معجم اللسانيات الحديثة...) يبحث عن رصد المصطلحات المؤسسة لهذا العلم، ويتتبع تطورها، وإن كان هذا التوجه غير مطرد في كل مواد المعجم، مما حال دون تحديد المادة العلمية، وصعب المهمة على اعتبار أن الإلمام بالمصطلح اللساني بشكل شمولي مطمح صعب المنال.

وعلى العكس من ذلك، حدد العمل الفردي (قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص...) موضوعه بدقة وهو: البحث عن ترجمة وتحليل للمصطلحات السيميائية الخاصة بتحليل النصوص، مما مكن الباحث من حصر مادته، والتحكم فيها بدقة وموضوعية.

كما فضلت أن تشمل هذه المقارنة معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (1984) لسعيد علوش(9) لاعتبارات كثيرة، منها:

أ. اختلاف في التوجه المنهجي العام، فبينما اختار رشيد بن مالك مبدأ التخصص في حقل السيميائيات، وتحديدا: المصطلحات المتعلقة بالجانب التحليلي للنصوص في منظور النظرية السيميائية، اتجه سعيد علوش إلى رصد كل المصطلحات الأدبية المعاصرة، فبين تحديد مجال البحث في جانب من حقل صرفي واحد، والبحث في مدونة تشمل حقولا متعددة يصعب الإلمام بها، ورصد كل المواد التي تشتغل عليها اختلاف منهجي كبير.

ب. الفارق الزمني بين صدور المؤلفين، حيث صدر قاموس المصطلحات الأدبية المعاصرة سنة 1984، بينما صدر قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص سنة 2000، وهو هامش زمني كبير في عمر المعاجم المصطلحية، التي تعرف تحديات على مستوى تجدد المصطلحات وتطورها.

جـ. اختلافهما الجوهري في طريقة نقل المصطلح من اللغة الأصلية "Langue Source" (L. S) إلى اللغة الهدف "Langue Cible" (L. C)، فبينما يعتمد سعيد علوش في أكثر من موقع على ترجمة المصطلح ترجمة قاموسية دون عناء البحث عن اختلاف المفاهيم لهذا المصطلح في ثقافته الأدبية الأصلية، ودون التفكير في الإحالة على المراجع والمصادر، يلجأ رشيد بن مالك إلى رصد المفاهيم المختلفة للمصطلح الواحد حتى يقف القارئ على وضعية المصطلح في ثقافته الأصلية، ويهيأ لاستقباله في الثقافة العربية.

وللوقوف على أوجه الخلاف بين المؤلفين أحيل إلى مداخلة الدكتور رشيد بن مالك التي ألقيت في الملتقى السادس للترجمة والاختلاف، جامعة وهران[10] والتي عالج فيها منهج نقل مصطلح "القيمة" إلى اللغة العربية من قبل سعيد علوش والأخطاء العلمية التي وقع فيها.

ويختص قاموس مصطلحات التحليل السيميائي بميزتين، هما: التجزؤ والدائرية. ومرد الصفة الأولى، إلى أنه يخضع إلى ما تخضع إليه سائر المؤلفات المعجمية التقليدية من تنظيم المادة وفق الترتيب الأبجدي، مما يفضي إلى فصل المفاهيم المنتظمة في سياق نظري واحد بعضها عن بعض. إلا أن القارئ يلاحظ -وهذا ما يفسر صفة الدائرية- أن بعض المواد يحيل على بعض، وبعضها يشرح بعضا، مما يوحي بانتظامها جميعا في نسق فكري متكامل، وإن كانت جوانب عدة من هذا العمل (القاموس) تحتاج -فيما يصرح به الباحث نفسه -إلى مزيد من الضبط والتدقيق. ولذلك يأمل الباحث فيما تكوين مشروع جماعي يطور أدوات البحث في هذا الحقل المعرفي: التحليل السيميائي للنصوص السردية.

الـــهـــوامــــش

---

[1]- رشيد بن مالك، مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، عربي – إنجليزي – فرنسي، 272ص (25 × 16 ســم)، تجليد فني دار الحكمة، الجزائر، 2000.

[2]- القاموس، ص. 15-16.

[3]- القاموس، ص. 5-6.

[4]- القاموس، ص. 7-9.

[5]- لقاموس، ص. 10-13.

[6]- القاموس، (مقدمة الكتاب) ص. 11.

[7]- نفسه (تقديم الدكتور: عبد الحميد بورايو)، ص. 8.

[8]- سامي عياد حنى، كريم زكي حسام الدين، نجيب جريس، معجم اللسانيات الحديثة، إنجلـــيزي – عربـــي، 184ص. (17×25سم)، تجليد فني، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 1997.

[9]- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية الحديثة والمعاصرة، مطبوعات المكتبة الجامعية، دار البيضاء، 1984.

[10]- رشيد بن مالك، إشكالية ترجمة المصطلح في البحوث السيميائية العربية الراهنة، محاضرة ألقيـــت فـــي الملتقـــى السادس حول "الترجمة والاختلاف" بجامعة وهران أيام: 15 و16 ماي 2000 (مخطوط).

ملامح الدرس السيميائي في الموروث العربي الفكري واللغوي

ما هي العلامة وطبيعتها في التراث العربي الإسلامي؟

الأستاذ: قـادة عقـاق

جامعة سيدي بلعباس

أ. مـفـهـومـهـا:

لا أحد يجادل اليوم في الأهمية القصوى التي أضحت تحظى بها العلامة -بمختلف أنواعها- في الدراسات السيميائية المعاصرة. كانت هذه الدراسات تـرى في العلامة مفهوما أساسيا في السيميوطيقا (السيميولوجيا)، وبأن هذه الأخيرة (أي العلامة) تمثل شيئا آخر تستدعيه بوصفها بديلا له، كما يرى (بنفست)، وبالتالي فهي شيء معين يحل محل شيء معين لشخص ما وبخصوص ما وبدرجة ما، وبأنها-العلامة- يمكن أن تكون طبيعة أو اصطلاحية (عرفية) اعتباطية أو معللة، مشفرة أو غير مشفرة. وتتألف من عنصرين: أحدهما محسوس (التعبير/الدال) والآخر غير محسوس (مضمون/المدلول)[1]. أو هي عبارة أخرى كما يرى بيرس: شيء ما ينوب لشخص ما عن شيء ما، من وجهة ما، وبصفة ما، وأن هذا الشيء الذي تنوب عنه هو موضوعتها Object، وهي لا تنوب عن تلك الموضوعة من كل الوجهات، بل تنوب عنها بالرجوع إلى نوع من الفكرة التي يسميها (بيرس) بالركيزة (ركيزة المصورة Ground)[2]، إذا كان مفهومها كذلك في البحث السيميائي المعاصر، فإن مفهومها في التراث العربي الإسلامي، يقترب كثيرا من هذا الطرح، في بعض ما ذهب إليه، حيث نجدهم يعرفونها «كون الشيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر» ويضيف الجرجاني (740-816هـ) شرحا وجامعا لمعناها في الثقافة الأصولية فيقول: «...والشيء الأول **الدال** والثاني هو **المدلول**»[3].

ولعله من المفيد ملاحظة أن تأكيدهم وتركيزهم على إيراد (كون الشـــيء) هو حرصهم على أن يغطي هذا التعريف أقسام الدلالة كلها سواء كانت لفظيـــة أو غير لفظية، وهذا ما يشرحه **التهانوي** في كشافه قائلا: «والمطلوب بالشيئين مـــا يعم اللفظ وغيره فنتصور أربع صور: الأول كون كل من الدال والمدلول لفظـــا، كأسماء الأفعال. والثانية كون الدال لفظا والمدلول غير لفظ، كزيد الـــدال علـــى الشخص الإنساني. الثالثة عكس الثانية، كالخطوط الدالة على الألفاظ. الرابعة كون كل منهما غير لفظ، كالعقود الدالة على الأعداد»[4]. ولكن ما يفارق فيـــه البحـــث الدلالي العربي غيره من البحوث الدلالية القديمة أو السيميائية المعـــاصرة، هـــو ارتباطه الوثيق بالقرآن والعلوم الدينية.

ب. ارتباط البحوث الدلالية العربية بالقرآن وعلوم الدين:

من أهم ما يتميز به التراث العربي الإسلامي في جانبه الدلالي -وربما في معظم جوانبه الأخرى- أنه جاء متمركزا حول الوحي ممثلا في القرآن الكريـــم، بجميع أبعاده الروحية العقائدية، وأيضا العلمية اللسانية[5]، حيث نجد أن الأســـس النظرية التي ابتنى عليها هذا العلم (علم الدلالة القديم) قواعده، نشأت في رحـــاب الدرس الفقهي الذي كان يتوخى فهم القرآن الكريم واستنباط أحكامه، ولقد أدى هذا الارتباط وهذا التمركز -فيما بعد- إلى انتشار التحليل الدلالي في حقول معرفيـــة متنوعة، كما تحرك في اتجاهات مختلفة تلتقي جلها في ضبط الإجراءات المنهجية لمعرفة سر إعجاز القرآن.[6] فكان ذلك حافزا على البحث فـــي بنائيـــة وبلاغيـــة وإبلاغية القرآن الكريم ومدارسة لغته، باعتبارها علامة دالة -فـــي جـــانب مـــن جوانبها فضلا عن خاصيتها الإعجازيـــة -ذلـــك لأن اللغـــة ضمـــن منظورهـــا السيميوطيقي- لا تعدو أن تكون نظاما من العلامات الدالة. ولعل ما حفـــز أكـــثر على هذا التوجه لدى باحثينا القدامى، هو تفطنهم إلى هذا التوجيه القرآني الصريح

إلى النظر في الكون باعتباره علامة دالة على وجود وقـــدرة الخـــالق، والتدبـــر والتفكر فيه، والاهتداء من خلال ذلك إلى الحق. وهي نظرة يؤديها القرآن الكريـــم ويحض عليها -كما أسلفنا القول- حيث يقول عز وجل: ﴿وعلامات وبالنجم هـــم يهتدون﴾ النحل آية 16.

ونجد الجاحظ يستشهد بهذه الآية الكريمة -في معرض حديثه عن أصنـــاف الدلالة- في تعريفه لـــ(النُصبة) التي هي «الحال الدالة التـــي تقـــوم مقـــام تلـــك الأصناف»[7] أو «هي الحالة الناطقة بغير اللفظ والمشيرة بغير اليد»[8]، وذلك كما يضيف «ظاهر في خلق السماوات والأرض، وفي كل صامت ونـــــاطق وجـــامد ومقيم وظاعن وزائد وناقص»[9].ويبدو ذلك -كم يضيـــــف- فـــي قولـــه تعـــالى ﴿وعلامات وبالنجم هم يهتدون﴾، ولذلك فإن الأشياء الجامدة تحمـــل معـــان مـــن الدلالة. وفي هذا الشأن يقول الفضل بن عيسى بن أبان: «سل الأرض فقل: مـــن شق أنهارك، وغرس أشجارك،وجنى ثمارك؟ فإن لـــم تجبـــك حـــوارا، أجـــابتك اعتبارا» [10]. وقال أحد الخطباء: «اشهد أن السماوات والأرض آيات دالات... كل يؤدي عنك الحجة ويشهد لك بالربوبية، موسومة بآثار قدرتك، ومعالم تدبيرك التي تجليت بها لخلقك»[11].

وفي المجال نفسه نجد الحارث بن أسد المحاسبي (ت.243هـــــ) يقـــول: «الأدلة نوعان، عيان ظاهر أو خبر قاهر... فالعيان شاهد يـــدل علـــى الغيـــب، والخبر يدل على الصدق»[12]، والملاحظ أن المقصود بـــ" العيان الظـــاهر" عنـــد المحاسبي، هو العالم أو الكون، الذي هو "شاهد على الغيب" وعلى الألوهية وقدرة الله عز وجل، أما المقصود بـــ" الخبر القاهر" فهو القرآن الكريم والسنة الشـــريفة وصدقهما اليقيني.

ولعله من الأفيد ملاحظة" أن هذا الربط بين العيان" و"الخبر" اعتبرهما معا" دلالة" وربطهما بالعقل عند الحارث المحاسبي يجعل من "الوجود الخارجي" نصـــا

يمكن أن يقرأ ويفهم تماما كما تقرأ النصوص اللغوية وتفهم"[13] لتدل على وجـــود الخالق.

إن تشبع علماء المسلمين على اختلاف تخصصاتهم العلميـــة ومنطلقاتـــهم الفكرية بالثقافة الدينية والسير على هديها ووفق توجيهات أهم نصوصها –القـــرآن الكريم– الذي يلح على ضرورة قراءة "الوجود الخـــارجي" وتأملـــه، قـــال عـــز وجل:﴿إن في ذلك لآيات للمتوسمين﴾ (الحجر الآية 75)، وإعمال العقل فيه يقـــول تعالى: ﴿إن في ذلك لآيات لقوم يعقلون﴾ (الرعد آية 4). إن هـــذا التشـــبع جعـــل الإطار الذي دارت فيه أبحاثهم الدلالية لا يكاد يخرج عند اعتبار الكون دالا علـــى خالقه، يتساوى في ذلك المعتزلة والمتصوفة وغيرهم. فالمعتزلة على سبيل المثـــل يرون أن عن طريق النظر في أدلة العالم، وإمعان النظر فيها، والاستدلال بـــــها، تكتمل للإنسان المعرفة (بالفاعل) بذات الله وصفاته وبأفعاله وبقدرته، وهـــي فـــي نظرهم تكليف شرعي، ينبغي أن يسبقه تكليف آخر سابق عليه ولازم لـــه، وهـــو التكليف العقلي، الذي بدونه لن يكون للأول أي معنى، لأنه بدون العقل لا نسـتطيع فهم الوحي، أو بعبارة أخرى: «إن الوحي لا يدل على شيء مما يـــدل عليـــه إلا بسبق هذه المعرفة العقلية، ومن أجل هذا نصب الله أمام أعيننا العالم دلالة، وزودنا بالمعارف الضرورية (العقل) التي تمكننا من النظر والاستدلال"[14].

أما المتصوفة فإننا نجدهم يتحدثون عن كلام الله اللغوي (القرآن) وكلمـــات الله المنشورة في رق الوجود، كما نلفيهم يوازنون بين الكـــلام اللغـــوي والكـــلام الوجودي، وضرورة قراءتهما معا وفهم كل منهما في ضـــوء الآخـــر[15]، لـــهذا «عدت مباحث الألفاظ مقدسة للشروع في العلم» [16]، كما يقول الجرجاني.

إذن في ظل هذا الربط المحكم بين الوجود واللغة عند علماء المســـلمين على اختلاف اتجاهاتهم ومذاهبهم، وضمن هذا التوحد والاتفـــاق الواضـــح فـــي المنطلق السيميوطقي للغة بما يتناسب ومعتقداتهم ومفاهيمهم الدينية، كان التعـــامل

مع(العلامة) في تراثنا، من اجل تفسير دلالاتـــها الكونيـــة والعقيديـــة، واعتبـــار حاضرها بديلا لغائبها ينوب عنه ويدل عليه.

يبدو أن هذا التصور الذي يرى في العلامة شيئا حاضرا ينوب عن شـــيء غائب، هو تصور لا يختلف عن مفهوم(بيرس) من حيث كونها شيء ما(حـــاضر) يدل أو ينوب عن شيء ما(غائب). يقول القاضي عبد الجبار(ت 415هـ) في هـذا الصدد: «إن من حق الأسماء أن يعلم معناها في الشاهد ثـــم يبنـــي عليـــه فـــي الغائب»(17)، ويشير إلى ذلك ابن سينا- خاصا بالذكر العلامـــة اللغويـــة فيقـــول: «ومعنى دلالة اللفظ أن يكون إذا ارتسم في الخيال مسموع اسم ارتسم في النفـــس معناه، فتعرف النفس أن هذا المسموع لهذا المفهوم، فكلمـــا أورده الحـــس علـــى النفس، التفتت النفس إلى معناه، وهو معناه الدلالة»(18).

كما يشير الراغب الأصفهاني إلى ما يشه ذلك أيضا، في أثناء حديثه عـــن الفقه، فيقول: «إن الفقه هو معرفة علم غائب بعلم شاهد»(19). ومن هذا المنطلـــق الديني، ومن هذا الوعي العميق، تعامل الفكر العربية الإسلامية مع العلامـــة مـــن حيث هي شيء حسي حاضر يحيل إلى شيء مجرد غائب، ويدل عليـــه ولذلـــك اقترن مفهوم(العلامة) عندهم بمفهوم(الدلالة).

جـ. مفهوم(العلامة) يقابل مفهوم(الدلالة) في التراث:

وقع اختيارنا على مصطلح (الدلالة) لمقابلتـــه بمصطلـــح(العلامـــة)، لان المصطلح الأول(الدلالة) ينتشر في مصنفات عربية قديمة تتصل بمجالات تقـــترب كثيرا من ماهية هذا العلم(علم العلامات) أو (السيميولوجيا) في صورته المعاصرة، حيث نجد دارسين دلالييـــن محدثيـــن، ومنـــهم علـــى ســـبيل المثـــال(جـــورج مونان)(Georges Mounin) و(جان مارتينـة Jeanne Martinet) ينبـــهون إلـــى ضرورة تحديد المصطلح وتأطيره بالدلالة اللغوية(20)، ذلك «أن(الدلالـــة) دخلـــت

مجالات عديدة فيها عموم قد يجعل الباحثين يحملونها إلى اللغة وهي ألصق بعلم الرموز Sémiologie»[21].

ولعله من الأفيد ملاحظة أن هذا التحديد يقترب من مفهوم ابن خلدون عن علم أصول الفقه وما يلزم دراسيه حيث يقول: «يتعين النظر في دلالة الألفاظ، ذلك أن استفادة المعاني على الإطلاق من تراكيب الكلام على الإطلاق يتوقف على معرفة الدلالات الوضعية مفردة ومركبة....ثم إن هناك استفادات أخرى خاصة من تراكيب الكلام، فكانت كلها من قواعد هذا الفن، ولكونها من مباحث الدلالة كانت لغوية»[22].

بالإضافة إلى أن مفهوم(الدلالة) في التراث يقابل مفهوم(العلامة)، فإنه أيضا يتجاور مع مفهوم(السمة) و(الأمارة) و(الدليل)، وهي كلها أمور تتعلق بمفهوم المسلمين للعالم بوصفه دلالة على وجود الخالق، كما أسلفنا، وهذا أمر يؤكد إمكانية تفسيرنا لمفهوم الدلالة في الفكر الإسلامي بما يوازي العلامة في المفهوم السيميوطيقي[23]، والتي هي في تصورهم «كون الشيء بحاله يلزم من العلم به، العلم بشيء آخر، والشيء الأول هو الدال، والثاني هو المدلول، وكيفية دلالة اللفظ على المعنى -باصطلاح علماء الأصول- محصورة في عبارة النص، وإشارة النص، واقتضاء النص»[24].

ولذلك كانت(الدلالة) وركناها(الدال) و(المدلول) والعلاقة بينهما من أهم القضايا التي شغلت حيزا كبيرا من اهتمام علماء المسلمين منذ وقت مبكر، من ذلك مثلا ما عرضه التهانوي حول مفهوم هذا المصطلح-الدلالة-عند الأصوليين والبلاغيين واللغويين فقال: «الدلالة بالفتح هي -على ما اصطلح عليه أهل الميزان والأصول العربية و المناظرة-أن يكون الشيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر... و الشيء الأول يسمى دالا و الشيء الآخر يسمى مدلولا، و المطلوب

بالشيئين ما يعم اللفظ و غيره »[25]، ليتطرق بعدها إلى صور الدلالة و أنواعـــــها من لفظية و غير لفظية، و عقلية و طبيعية و وضعية[26]...

أما ابن فارس (ت395) ، و هو يتحدث عن مادة (دل) ، فيقول : «الدال و اللام أصل يدل على إبانة الشيء بأمارة تتعلمها و الدليل الأمارة في الشــيء»[27]، و لكن على الرغم من هذا الاتفاق الواضح بينهم حول مفــهوم الدلالــة إلا أنــهم يختلفون بعض الاختلاف في وجوب توفر (القصدية) في العلامة أو عدم توفرهــا، أي تركها لأفق انتظار القارىء و مقدرته التأويلية ، وفق السياق الذي قيلت فيه.

د. العلامة (الدلالة) بين : القصدية و التأويلية :

لقد شغلت إشكالية (القصدية) و(التأويلية) في العلامة، اهتمام كثـــير مــن الباحثين العرب القدامى، حيث انقسموا إلى فريقين، منهم من يقول بالقصدية ويرى ضرورة توفرها في الدلالة ، ومنهم من لا يهتم بها، بل ويركــز علــى قابليتــها للتأويل.

ويتزعم الاتجاه أو الفريق الأول القاضي عبد الجبار، الذي يركــز كثــيرا على اعتبار (قصد المتكلم) في عملية (الانباء) أو التبليغ، -بغــض النظــر عــن المواضعة التي لابد من توفرها-ذلك لأن الكلام- في رأيه-«قد يحصل من غـــير قصد فلا يدل، ومع القصد فيدل ويفيد. فكما أن المواضعة لا بـــد منـــها، فكذلــك المقاصد التي بها يصير الكلام مطابقا للمواضعة»[28].

إن القاضي هنا-كما هو ملاحظ- يركز على "قصد المتكلم" ولا يرى بدونه للكلام أي دلالة، و لذلك نراه يضيف-في موضع آجر- بأن «الخبر إنما يدل علــى المخبر عنه من حيث قصد به الأخبار عما هو خبر عنه»[29]. وهو أمر يغدو معــه "القصد" في نظر القاضي عبد الجبار شرطا أساسيا لوقوع الدلالة[30].

أما الفريق الثاني، و الذي لا يعتبر توافر القصدية ضرورية، فيتزعمه أبــو هلال العسكري (ت400 هــ)، والذي نجده في سياق حديثه عن العلامة أو الدلالة، بما في ذلك العلامة غير اللغوية يقول:«... و يمكن أن يستدل بها ســواء أ قصــد فاعلها ذلك، أم لم يقصد، والشاهد أن أفعال البهائم تدل على حدثها، وليس لها قصد إلى ذلك... وآثار اللص تدل عليه، وهو لم يقصد ذلك، وما هو معروف في عرف اللغويين يقولون استدللنا عليه بأثره و ليس هو فاعل لأثره عن قصد»(31). يتقــاطع كل من (القاضي عبد الجبار) و(أبو هلال العسكري) ومن يتبعهما في طرحــــهما هذا مع قضية تعد الآن موضوع جدل كبير بين أقطاب الفكر السيميائي المعــاصر، حيث أن هناك اتجاها يؤكد على الطبيعة التواصلية للعلامة باعتبار تتكون أساســـا من: دال ومدلول وقصد، و المسمى باتجاه (سيميولوجيا الاتصال) (32)، في حيــــن يركز الاتجاه الآخر على الطبيعة التأويلية للعلامة، وهذا من حيث قابليتها للتــأويل من جانب المتلقي ويسمى (سيميولوجيا الدلالة) (33).

هــ. الدلالة اللغوية و الدلالة غير اللغوية:

هذا الطرح التراثي للعلامة، والذي يلتقي في بعض جوانبه مع بعض مـــــا يذهب إليه البحث السيميائي المعاصر، لا ينفرد به أبو هلال والقاضي وحدهما من بين الدارسين القدامى، بل نجد ما يشابهه عند الراغب الأصفـــهاني، مــع بعــض التوسع، حيث نجده يقول: «الدلالة ما يتوصل به إلى معرفة الشيء كدلالة الألفــاظ على المعنى، و دلالات الإشارات والرموز والكتابة، وسواء أكان ذلك بقصد ممـــا يجعله دلالة، أم لم يكن يقصد»(34). إن الراغب الأصفهاني بهذا التصور يوسع من المدلول الإدراكي والمجال الإجرائي للعلامة، بحيث لا يقصرهـــا علـــى العلامـــة اللسانية فحسب، بل يجعلها تشمل أنماطا سيميائية أخرى غير لســـانية (كالإشـــارة والرموز والكتابة)، مؤكدا في ذات الوقت الخاصية التواصلية للعلامة، سواء أقصد

ذلك منشئها أم لم يقصد، ما دام المحيط الطبيعي والظروف الاجتماعية والتوجهات الثقافية والإطار المعرفي العام مساعدا على ذلك.

فتسويتهم بين دلالة(العلامة اللسانية) وغيرها من(العلامات) الأخرى، والذي رأيناه عند أبي هلال العسكري والأصفهاني، نجد ما يشبهه أيضا عند ابن سينا[35] والغزالي[36]، والجاحظ [37]، والباقلاني الذي يقول: «إن حقيقة الكلام على الإطلاق.... إنما هو المعنى القائم بالنفس، لكن جُعل لنا دلالة عليه تارة بالصوت والحروف نطقا، وتارة بجمع الحروف بعضها إلى بعض كتابة دون الصوت ووجوده، وتارة إشارة ورمزا دون الحروف والأصوات ووجودهما»[38].

إن هذه الشمولية في تناول العلامة، وهذه التسوية بين مختلف العلامات السيميائية لدى الباحثين العرب القدامى على اختلافاتهم الفكرية والعلمية، ينبئنا عن ذلك الاتفاق الحاصل بينهم جميعا حول النظر إلى اللغة باعتبارها نظاما دالا في النسق المعرفي للوجود الإنساني، كما يدلل على اتفاقهم، رغم خلافهم على التسوية بين دلالة الأصوات ودلالة الإشارة والحركات مع اشتراط **سبق المواضعة** فيها جميعا. وتعود هذه التسوية عندهم جميعهم فيما نظن إلى طبيعة الإطار الديني الذي دار فيه البحث وصيغت من خلاله المشكلات وتبلورت في أحضانه الحلول.[39]

فهذا التصور هو تصور يؤكد ارتباط العلامة(الدلالة) اللغوية في التراث بغيرها من أنواع العلامات(الدلالات) الأخرى، وتعالقها معها، كما يؤكد في الوقت نفسه ارتباطها الوثيق بالإطار المعرفي العام الذي دار في فلكه الفكر التراثي في نظره إلى العلامة، باعتبارها دلالة، أو شيئا حاضرا يعلمك عن شيء غائب، ومن اجل هذا جاء المعنى المعجمي للفظ (دلالة) و(علامة) مرتبطا عندهم بلفظ (علم) و(إعلام) و(عالم).

و. ارتباط المعنى المعجمي لمصطلح (علامة) بمصطلح (علم):

إن الجذر اللغوي لمصطلح(علامة)(علم)، يؤكد ذلك الارتباط الدلالي الوثيق بينها وبين (العلم) والعالم في كل المعاجم العربية[40]. وهو ارتباط يمكن ملاحظة وجوده حين مقارنتنا بين اللغة والمعرفة من جهة، وبينها وبين وضعية الإنسان من جهة أخرى، وهو في-اعتقادنا-طرح يبرر القول بأن وضع اللغة -باعتبارها علامة دالة- بين أنواع الدلالات العقلية الأخرى ينبئ بأن العقل العربي لم ينظر إلى اللغة بمعزل عن نظم الدلالات الأخرى، وهي نظرة نجدها عند كل المفكرين المسلمين- كما رأينا سابقا-[41] على اختلاف مشاربهم ومذاهبهم ونحلهم، نجدها عند أهل السنة كما عند المعتزلة والأشاعرة، ونجدها كذلك عند الفلاسفة والمتصوفة[42]، وهي نظرة تؤكد -في مجملها - بإلحاح على القيمة الدلالية للعلامة اللغوية وطابعها التواصلي.

س.الطابع التواصلي للعلامة اللغوية وقيمتها الدلالية:

إذا كانت الوظيفة الأساسية التي أقيمت من اجلها اللغة هي التواصل بين أفراد المجتمع، من حيث كونها-أي اللغة- أصواتا يعبر بها كل قوم عن أغراضهم، كما يقول (ابن جني) أو هي (البيان) كما يعبر الجاحظ أو(الإنباء) و(الإخبار) كما يذهب إلى ذلك المعتزلة بشكل عام[43]، مع ما يعنيه (الإنباء أو البيان) من القدرة على التواصل والتوصيل ونقل المعرفة من جيل إلى جيل، ضمن المجتمع الواحد أو من مجتمع إلى مجتمع آخر. فإن هذا النظام التواصلي قد حظي بقسط وافر من الاهتمام من لدن أسلافنا، حيث ما انفكوا يعمقون البحث فيه ويتدارسونه تدارسا شاملا، مصرحين في خضم ذلك بأهميته وضرورته في الحيلة الإنسانية، المفارقة لغيرها من حيوات الكائنات الأخرى في حاجتها الشديدة إلى التواصل. يقول ابن سينا «....ولما كانت الطبيعة الإنسانية محتاجة إلى المحاورة لاضطرارها إلى المشاركة والمجاورة، انبعثت إلى اختراع شيء يتوصل به إلى

ذلك... فمالت الطبيعة إلى استعمال الصوت ووفقت من عند الخالق بآلات تقطيع الحروف وتركيبها معا، ليدل بها على ما هو في النفس من أثر، ثم وقع اضطرار ثان إلى إعلام الغائبين من الموجودين في الزمان، أو المستقبلين إعلاما بتدوين ما علم.... فاحتيج إلى ضرب آخر من الإعلام غير النطق فاخترعت أشكال الكتابة».[44]

وتستوقفنا القضية نفسها عند التحتاتي في"اللوامع"، ولكن بتفصيل أكثر، حيث نجده يقول: «فالإنسان مدني بالطبع لا يمكن أن يعيش إلا بمشاركة من أبناء نوعه، وإعلامهم بما في ضميره من المقاصد والمصالح، ولم يكن ما يتوصل به إلى ذلك أخف من أن يكون فعلا، ولم يكن أخف من أن يكون صوتا، لعدم ثباته وازدحامه، قاده الإلهام الإلهي إلى استعمال الصوت وتقطيع الحروف بالآلة المعدة له، ليدل على غير ما عنده من المدركات، بحسب تركيباتها على وجوه مختلفة وأنحاء شتى ولأن الانتفاع بهذا الطريق، مختص بالحاضرين. وقد مست حاجة أخرى إلى إطلاع الغائبين، والموجودين في الأزمنة الآتية، على الأمور المعلومة لينتفعوا بها، ولينظم إليها ما تقتضيه ضمائرهم، فتكمل المصلحة والحكمة، إذ أكثر العلوم، إنما كملت بتلاحق الأفكار، فلا جرم أدت تلك الحالة إلى ضرب آخر من الإعلام، فوضعت الأشكال الكتابة».[45]

فالنظام التواصلي وطرائقه أو وسائله التي تكون إما(فعلا) أو(صوتا) أو(أشكالا كتابية)، يحقق تلك النزعة الاجتماعية التي يتميز بها الإنسان عن غيره، ويحقق بها ذاته ووجوده في هذا الكون، وينقل بها خبراته إلى الأجيال اللاحقة، باعتباره كائنا متكلما أولا، ومكلفا ثانيا. ضمن المنظور الإسلامي، لرسالته في الوجود. وغني عن البيان أن حجر الزاوية والعنصر النواة في هذا النظام التواصلي كله هو(العلامة)، بما تحمله من دلالة وما تتميز به من إبلاغية، يقول

الإمام أبو حامد الغزالي في هذا الشأن : «لا متكلم إلا هو محتاج إلى نصب علامة، لتعريف ما في ضميره».[46]

إن هذه الإشارة الذكية التي يوردها الغزالي، والتي تنبئ على وعيه العميق بأهمية العلامة في النظام التواصلي، هي إشارة لا يتركها عبد القاهر الجرجاني دون التطرق إليها، حيث نجده يقرر بان الكلمة المفردة التي تتكون منها اللغة «تجري بمجرى العلامات والسمات، ولا معنى للعلامة والسمة حتى يحتمل الشيء ما جعلت العلامة دليلا عليه وخلافه».[47] وتجدر الإشارة إلى أن هناك نصوصا كثيرة يتضمنها التراث العربي الإسلامي في هذا المجال، تتعلق بخاصية التواصل لدى الإنسان، وحاجته الملحة إلى ذلك فضلا عن قضية التكليف في المنظور الإسلامي[48]،مما جعل العلامة تصطبغ بصبغة دينية في كثير من الأحيان. ولكن ما طبيعة هذه العلامة ومم تتكون؟

ن. **طبيعة العلامة في التراث:**

يستفاد مما سبق من نصوص أن العلامة تتكون من صورة حسية يتم إدراكها بحاسة مكن الحواس المختصة بذلك. وهي على الرغم من تعدد طرق التعبير وتنوعها، فإنها تعود-حسب ما يحدده سوسير-إلى ضربين أو قسمين هامين، بل ورئيسين وهما[49]:

1. التعبيرات البصرية.
2. التعبيرات السمعية.

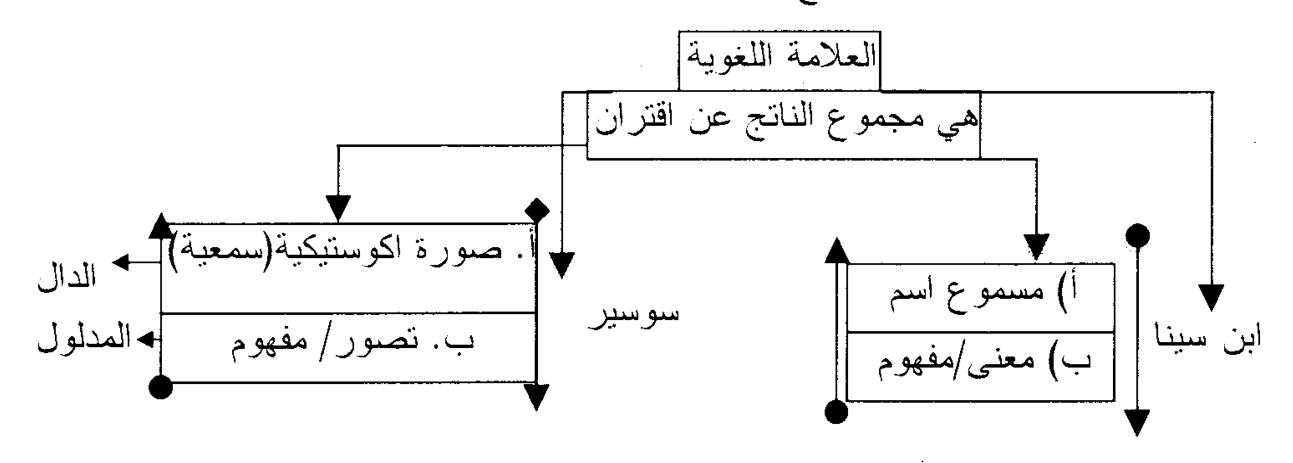
لذلك فان حاسة البصر مختصة مثلا بـ(الفعل) و(الكتابة) بينما تختص حاسة السمع بـ(الصوت) و(الفعل). وجدير بالذكر أن هذه الصورة الحسية -التي تتكون منها العلامة- تتأسس على ما يتواضع عليه متخاطبان اثنان أو مجموعة من المتخاطبين[50]. وبارتباط الشكل الحسي بما يتواضع عليه المتخاطبون، تفصح

العلامة عن مكوناتها وتبوح بدلالاتها. وليس هناك من اختلاف واضح -كما سبق الذكر- بين الدارسين القدامى على اختلاف تخصصاتهم -من لغويين وفقهاء وفلاسفة ومناطقة- حول طبيعة العلامة من حيث هي الشيء (محسوس) ينوب في الواقع المدرك، عن شيء (مجرد) غائب عن الأعيان. يقول ابن سينا في هذا الصدد: «ومعنى دلالة اللفظ أن يكون إذا ارتسم في الخيال مسموع اسم، ارتسم في النفس معنى، فتعرف النفس، أن هذا المسموع لهذا المفهوم، لهذا كلما أورده الحس على النفس التفتت إلى معناه».(51)

يجد المتأمل لمفهوم ابن سينا لدلالة اللفظ أنه لا يختلف كثيرا عن تصور(سوسير) للعلامة اللغوية(52)، فبالإضافة إلى أن كليهما يعتبر العلامة اللغوية (وحدة نفسية) مزدوجة تتركب من:

1. مسموع أو صورة سمعية.
2. مفهوم أو معنى أو تصور.

بالإضافة إلى هذا الاتفاق حول تركيبتها، فانهما يستعملان المصطلحات نفسها تقريبا، ولعل الأمر يتضح اكثر من خلال المقابلة التالية:



أ. إلغاء المرجع من مفهوم العلامة:

بالإضافة إلى التوافق، فان كليهما يلغي من مفهوم العلامة الواقع الخـارجي أو (المرجع) الذي تحيل إليه. ففي حين يغفله ابن سينا ولا يشير إليه؛ نجد(سوسـير) يفعل الشيء نفسه في تحديده لمفهوم الدليل اللغـوي أو الألسـني[53] (Le signe linguistique)،حينما يقرر بأنه مفهوم مركب من مظهر حسي فيزيائي، تدركـه العين كتابة ويدركه السماع ملفوظا ويسمى(الدال)(Signifiant)، ومظهر مجرد هو الصورة الذهنية التي يدلنا عليها ذلك الدال ويسمى المظهر(المدلـول) (signifié). وتسمى العملية الناتجة عن اقتران الدال بالمدلول(دلالة). فالدليل لا يوحد الشـيء والاسم بل يوحد المفهوم والصورة ويقرنهما[54] .

وهذا الموقف المعبر عنه بهذه الكيفية هو نفسه محور الموضـوع الـذي دارت حوله أبحاث (أولمان)(Ulmann) في المعنى، حينما راح يعـالج العلاقـات القائمة(بين الأشياء) و(المفاهيم) و(التسميات الألسنية)، حيث يقرر بأن البحث عـن العلاقة بين مفهومنا عن (الشيء) و(الشيء نفسه) ليست بذات أهمية من الناحيـة الدلالية. ذلك لأن عالم المعاني لا تهمه الكلمات نفسها في علاقتها بالموجودات في الواقع، بقدر ما يهمه بشكل أساس ما تعبر عنه كلمات اللغة من مفاهيم[55]، وعليـه فـ(دي سوسير) ومن بعده(أولمان) يقصيان –في هذا السياق مـن خـلال هـذا الموقف-(الأمر الخارجي) من الاعتبارات الدلالية. وهما بذلك يتقاطعان مع ابـن سينا في إلغائه للأمر (الخارجي) أو(المرجع) من مفـهوم العلامـة(كمـا سـبقت الإشارة). ويلتقيان في الوقت ذاته مع الفخر الرازي الذي يرى بان "المعنى اسـم للصورة الذهنية لا للموجودات الخارجية"[56] لان "دلالة الألفاظ علـى مدلولاتـها ليست ذاتية حقيقية"[57]، كما يتجهان أيضا اتجاه(يحي العلـوي)، الـذي يـرى أن "الحقيقة في وضع الألفاظ، إنما هو للدلالة على المعاني الذهنية دون الموجـودات

الخارجية"[58]. وهي كما نرى تحديدات وتقسيمات تقوم على فهم عميق وتحليل دقيق قام به علماء العربية منذ وقت مبكر[59].

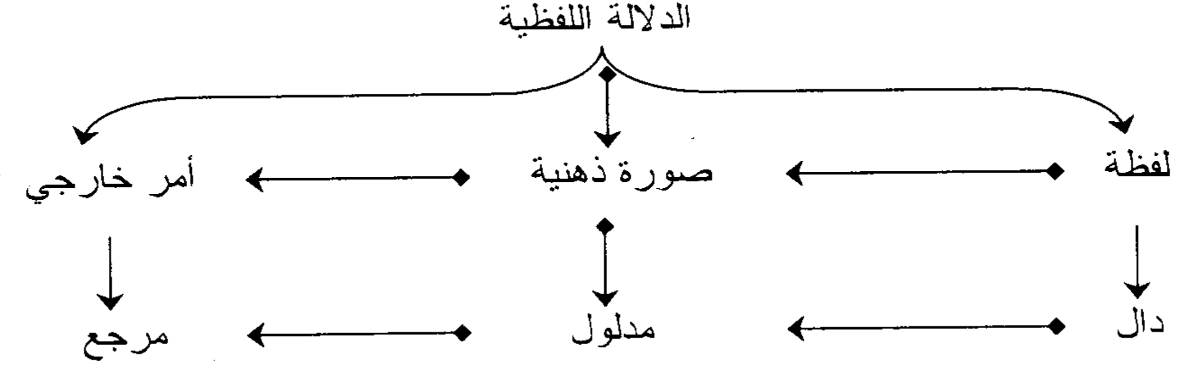
ب. **المرجع باعتباره طرفا أساسيا في العلامة:**

ولكن ما تجدر الإشارة إليه، هو أن هذا الموقف الذي يلغي(الواقع الخارجي) أو(المرجع) من مفهوم العلامة، يكاد يكون موقفا استثنائيا في الدراسات العربية القديمة[60] التي اشتغلت في مجال الدلالة، ذلك لان مجموعة غير قليلة من الدارسين القدامى يعتبرون(المرجع) أو(الأمر الخارجي) طرفا أساسيا في العلامة، ومن هؤلاء -على سبيل الذكر لا الحصر- الإمام أبو حامد الغزالي- الذي يقول: "إن للشيء وجودا في الأعيان ثم في الألفاظ ثم في الكتابة، فالكتابة دالة على اللفظ واللفظ دال على المعنى الذي في النفس، والذي في النفس هو مثال الموجود في الأعيان"[61] .

فالعلامة(الدلالة) في نظر الغزالي تتكون- بغض النظر عن الكتابة- من أطراف أساسية ثلاثة هي:

- الموجود في الأعيان ....ويقابله .... (الأمر الخارجي)
- الموجود في الأذهان..............وتقابله .... (الصورة الذهنية)
- الموجود في الألفاظ..............وتقابله .... (اللفظة)

أو بعبارة أخرى، تتالف الدلالة اللفظية (اللغوية)، أو العلامة اللسانية عند الغزالي- بصرف النظر عن الكتابة دائما- من ثلاثة تركيبات أساسية هي



ولعله من الملفت للانتباه أن نجد هـذه التركيبـات نفسـها -وإن كـانت المصطلحات تختلف- هي مركز الاستقطاب في النظرية الدلاليـة التـي قدمـها الانجليزيان (اوجدان) و(ريتشاروز) (Ogden et Richards) في كتابـهما(معنـى المعنى) (The Meaning of Meaning) الصادر عام 1923، والذي يدرسان فيـه مشكلة(المعنى) من جميع جوانبها المختلفة، ويوردان ضمن ذلك أثنين وعشـرين تعريفا للكلمة، ويشيران فيه إلى أهمية التحليل المزدوج، الذي يتطرق إلى العلاقـة بين الكلمات والأفكار من جانب، والأشياء المشار إليها من جـانب آخـر، كمـا يتساءلان عن ماهية العلامة أو الدلالة من حيث هي عمل ناتج عن اتحاد المكونات الآتية:

- الرمز Symbol/ وهو الكلمة المنطوقة المكونة من مجموعة صوتية.
- المفهوم أو المدلول Thought Or Reference/ وهو الصورة الذهنية.
- الشيء أو الواقع غير الألسني/Referent.

وكان الباحثان قد اختصرا فكرتها في شكل مثلـث اشـتهر كثـيرا فـي الدراسات الدلالية المعاصرة:

فهناك علاقة مباشرة بين(الرمز) و(المرجع) أي(الواقع الخـارجي) الـذي يحيل إليه هذا (الرمز). وقد دلل الباحثان على ذلك بالخط المتقطع، حيـث تبـدأ العملية من الصورة الذهنية أو(الفكرة) أو(المفـهوم/المدلـول) الـذي يسـتدعيه اللفظ(الرمز) ليحيل أو يومئ هذا الأخير إلى الشيء المراد التعبير عنـه[62]، لان العلاقة بين الموجود بالألفـاظ (الرمـز/الـدال/اللفـظ) وبيـن الموجـود فـي الاذهان(الفكرة/المدلول/الصورة الذهنية) هي علاقة سببية، لان الدال يستدعي فـي ذهن المتلقي المدلول، كما أن المدلول يستدعي في ذهن المتكلـم الـدال المـلازم له[63].

ولعل الأمر يتضح اكثر إذا ما قارنا بين المصطلحات التراثية-بما في ذلـك مصطلحات الغزالي -والمصطلحات المعاصرة التي أتى على ذكرهـا(اوجـدن) و(ريتشاردز) في هذا المجال:

أوجدن وريتشاردز		الغزالي	التراث العربي عموما
1.الفكرة		الموجود في الأذهان	المدلول
2.الرمز	تـقـابـل	الموجود في الألفاظ	اللفظ
3.المرجع		الموجود في الأعيان	الشيء الخارجي

الـــهـــوامـــش

[1] ينظر: سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد، المرجع السابق، ملحق: ثبت المصطلحات، إعداد سيزا قاسم واحمد الادريســـي، ص174

[2] م.ن،ص.ن.

[3] التحتاني قطب الدين الرازي، لوامع الأسرار في شرح مطالع الأنوار، نشرالكردي، القـــاهرة، 1905، ص27. وينظـــر ايضا كتابه: القواعد المنطقية على شرح الرسالة الشمسية، ص14. وكذلك: التهانوي، محمد علي، كشاف اصطلاحـــات الفنون، تحقيق لطفي عبد البديع مراجعة أمين الخولي، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتاليف والترجمـــة والطباعـــة والنشر 1963. 284/2.

[4] السيد الشريف الجرجاني، التعريفات، طبعة مصطفى البابي الحالبي، القاهرة 1357هـ/1938، ص215.

[5] التهاوني، كشاف اصطلاحات الفنون، (م.س) 284/2. وينظر أيضا: عادل فاخوري، منطق العرب، دار الطليعة بيروت 1980، ص39.

[6] ينظر: احمد حساني، العلامة في التراث، تجليات الحداثة، مجلة تصدر عن جامعة وهران، ع2، يونيو 1993، ص30

[7] ينظر الثعالبي، أبو منصور عبد المالك بن محمد، فقه اللغة وأسرار العربية، المطبعة الأدبية بسوق الخضار القديم، بمصر 1318هـ، ص2.عن/رشيد بن مالك، المرجع السابق، ص12.

[8] الجاحظ(أبو عمر بن بحر)، البيان والتبيين، تحقيق حسن السنوسي، المكتبة التجارية، ط2، القاهرة 1932، 81/1.

[9] الجاحظ(أبو عمر بن بحر)، البيان والتبيين، تحقيق حسن السنوسي، المكتبة التجارية، ط2، القاهرة 1932، 81/1.

[10] الجاحظ(أبو عمر بن بحر)، البيان والتبيين، تحقيق حسن السنوسي، المكتبة التجارية، ط2، القاهرة 1932، 81/1.

[11] الجاحظ(أبو عمر بن بحر)، البيان والتبيين، تحقيق حسن السنوسي، المكتبة التجارية، ط2، القاهرة 1932، 81/1.

[12] الجاحظ(أبو عمر بن بحر)، البيان والتبيين، تحقيق حسن السنوسي، المكتبة التجارية، ط2، القاهرة 1932، 81/1.

[13] الحارث ابن أسد المحاسبي، العقل، وفهم القرآن، تحقيق حسين القوتلي، دار الفكر، بيروت 1971، ص232

[14] .سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد، مدخل إلى السيميوطيقا، مرجع سابق، ص79

[15] القاضي عبد الجبار، شرح الأصول الخمسة، تحقيق عبد الكريم عثمان، مكتبة وهبة، ط1، القاهرة 1966،ص65/66

[16] ينظر في هذا الصدد: محي الدين بن عربي، الفتوحات المكية، دار صادر، بيروت، بدون تـــاريخ، ج1، 168/169/ج2 2.395، 421،448،469/ج3،238/ج4،،104،166،167.

[17] الجرجاني، علي بن محمد، حاشية على شرح قطب الدين الرازي على متن الشمسية في المنطق، المطبع الوهبية، مصر، ص23

[18] القاضي عبد الجبار، المعني في أبواب التوحيد والعدل، تحقيق تحت إشراف طه حسين وابراهيم مدكور، وزارة الثقافـــة والإرشاد القومي، مصر 1960، 1965،186/5.

[19] ابن سينا(أبو علي الحسين بن عبد الله)، الشفاء(العبارة)، تحقيق محمود الخضيري، ط الهيئة المصرية العامـــة، القـــاهرة 1390هـ/1970م.ص4.

[20] الراغب الأصفهاني، المفردات في غريب القران(على هامش النهاية في غريب الحديث لابن الأثير)، المطبعة الخيرية بمصر 1322 هـ، مادة(فقه).

[21] أنظر Georges Mougin, introduction à la sémiolgie, seghers, paris 1970, P9 وانظر أيضا: jeanne martinet, clefs pour la sémiolgie, seghers, paris 1973 P-P7.8 وانظر كذلك: فايز الداية، علم الدلالة العربي(النظرية والتطبيق)، دار الفكر للطباعة والتوزيع والنشر، دمشق، ط1، 1405 هـ، 1985مص. ص9.6

[22] ينظر: فايز الداية، علم الدلالة، ص.8.

[23] عبد الرحمان بن خلدون، المقدمة، طبعة دار الشعب بالقاهرة، ص419

[24] ينظر: سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد، مدخل إلى السيميوطيقا(م.س)، ص78.

[25] السيد الشريف الجرجاني، التعريفات: ط.مصطفى البالي الحلبي القاهرة 1357هـ/1938م، ص215.

[26] التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون،(م.س)، 284/2.

[27] سيأتي تفصيل أنواع هذه الدلالات في الصفحات اللاحقة من هذا الفصل.

[28] ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تح. عبد السلام هارون، مطبعة عيسى البابي الحلبي، ط1، 1366هـ. مادة(دل).

[29] القاضي عبد الجبار، المعني(م.س)، 162/15.

[30] م.ن215/8.

[31] ونجد أيضا بعض أعضاء هذا الفريق في معرض حديثهم عن اوجه العلاقة بين الدال والمدلول، واعتبارهم اياها علاقة لزوم، ولكي يتمكن العقل من ايجادها(العلاقة) "لابد أن يدركها أولا، وبذلك فالإدراك لهذه العلاقة يستدعي الانتباه اليها، مما يوجب القصد في كل عملية دلالية حتى يمكن التعيين والعلم بوجه الدلالة، اعني الوضع واقتضاء الطبع أو العلية أو المعلولية أأوبالعلم بالقرينة".حاشية العطار على شرح الخبيصي وهامشه حاشية ابن سعيد، دار إحياء الكتب العربية مصر، مطبعة الحلبي 1960، ص51.

[32] أبو الهلال العسكري، الفروق اللغوية، مكتبة القدس، 1353هـ، ص.10.

[33] هو اتجاه يشترط في كل عملية دلالية وجوب توفر اتفاق مسبق بين(المرسل) و(المتلقي) أو(المستقبل) أي لا بد من توفر نية الاتصال لدى(المتكلم) ونية إدراك(الرسالة) من طرف(السامع) أو(المستقبل)، لأن وظيفة اللغة الأساسية-في نظرهم- هي الاتصال والتبليغ، والتأثير في الغير، وعلى هذا الأساس بنوا رأيا مفاده أن السيميولوجيا هي دراسة الوسائل الاتصالية من فكرة الاتصال هذه، فقد انتهى الأمر إلى التمييز بين الوحدات المبنية على أساس الاتصال وتسمى العلاماتSignes، والوحدات التي لا تتوفر على نية الاتصال وتسمى الإشارات(indices). وهذا الاتجاه يمثله في السيميولوجيا الفرنسية كل من: جورج مونان G.Mounin، ول.بريطو L.Prieto، وجان مارتينيه J.Martinet.ويمثله في الاتجاهات السيميائية الأخرى (أ.أكو Eco) والذي يرى بأن السيميوطقيا هي العلم الذي يدرس ظواهر الثقافة هي في جوهرها إتصال و كذلك (سبيوك Sebeok)، والذي يرى بأن السيميوطيقا تتناول وظيفة التواصل ووظيفة التعبير، ينظر في هذا الصدد: -G.Mounin, Introduction à la sémiologie, oc

- J.Martinet, Clefs pour la sémiologie, oc

-J.L.Prieto, Messages et signaux, PUF, Paris 1966.

وأيضا : سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد، مدخل إلى السيميوطيقا، (م.س)، ملحق ثبت المصطلحات، ص 173

[34] في هذا الإتجاه (اتجاه سيميولوجية الدلالة)، يتوسع مفهوم السيميولوجيا، ليأخذ بعين الاعتبار في كل دراسة لنظام العلامات ظاهرة الدلالة السياقية، ومن ثمة فإن كل علامة تحتوي بالضرورة على مستويين: 1) المستوى المعجمي، أو مستوى المعنى المكتسب كما تنص عليه المعاجم ويطلق على هذا النوع من المعاني الدلالة المعجمية، 2)مستوى المعنى: المعنى المتأتي من الجو الإيجابي لعلاقة الكلمات ببعضها البعض، ويطلق علية الدلالية السياقية، أي الذي تفرزه هذه الكلمات و الجمل من خلال السياق والمقام والموقف الذي قيلت فيه. ومن أبرز ممثلي هذا الاتجاه نجد: رولان بارت R. Barthes، و جوليا كريستيفا J. Kristeva واميل بنفنسيت E. Beneveniste ...

ينظر في هذا الصدد :

-R.R Barthes, Eléments de sémiologie, Seuil Paris 1964 .

-Julia Kristeva, Le texte du Roman , Mouton Publishers, Great Britain

-E. Benveniste, Sémiologie de la langue problèmes de linguistique générale, gallimard, paris 1974

[35] الراغب الأصفهاني، المفردات في غريب القرآن، (م.س)، مادة (دل).

[36] ابن سينا، الشفاء(العبارة)، (م.س)، ص.ص.1-2.

[37] أبو حامد الغزالي، معيار العلم، دار المعارف بمصر.1969ص.ص.75.76.

[38] الجاحظ، البيان والتبين،1/76.

[39] الباقلاني، الإنصاف فيما يجب اعتقاده ولا يجوز الجهل به، السيد عزت عطار الحسيني، مكتب نشر الثقافة الحديثة، مصر، 1950، ص95.

[40] انظر: سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد، مدخل إلى السيميوطيقا، (م.س)، ص78.

[41] ينظر في هذا الصدد على سبيل المثال: الجوهري، الصحاح، مادة (علم) و(دل) و(وسم).

[42] انظر الصفحات:5،6،7،8، من هذا الفصل.

[43] ينظر: سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد، المرجع السابق، ص75.

[44] ينظر: م.ن،ص.ن.

[45] ابن سينا، الشفاء (العبارة)، (م.س)، ص،1،2.

[46] التحتاني، لوامع الأسرار، (م.س)، ص.ص27.26.

[47] الغزالي، المستصفى في علم الأصول، 1/48.

[48] عبد القاهر الجرجاني، الأسرار، 2/248.

[49] نشير إلى رسالة الإنسان في منظور الدين الإسلامي، بأنه كائن مكلف ولم يخلق عبثا.

[50] ينظر سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد،(م.س)، ص75.

[51] ينظر: عبد الواحد وافي، علم اللغة، مكتبة نهضة مصر، القاهرة1962، ص74،78.

[52] انظر: عبد السلام المسدي، اللسانيات وأسسها المعرفية، الدار التونسية للنشر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1986، ص32 وما بعدها.

[53] ابن سينا، الشفاء (العبارة)، ص3-4.

[54] حيث يرى سوسير أن العلامة اللغوية، لا تقرن شيئا باسم وإنما تقرن مفهوما (متصورا ذهنيا) بـ(صورة سمعية) (اكوستيكية). والمقصود (بالصورة السمعية)، ليس الصوت المسموع، أي الجانب المادي البحت منه، ولكن هو "الأثر النفسي الذي يتركه الصوت فينا، أو بعبارة أخرى "التصور" الذي تنقله حواسنا للصوت، وبالتالي (فالصورة السمعية)(صورة حسية)، وحين نصفها بالمادية(قاصدين من وراء ذلك الجانب الحسي منها)، فإنما نود مقابلتها بالطرف الثاني(بالعلاقة الترابطية) أي(المفهوم) وهو عادتا من طبيعة(مجردة).

وعليه فالعلامة اللغوية إذن، هي(كيان النفسي) ذو وجهين: تصور ذهني =(مدلول)، وصورة سمعية =(دال) وهذان العنصران ملتحمان التحاما شديدا يستدعي وجود أحدهما وجود الأخر، وهي بذلك-العلامة- تشبه الورقة بوجهيها، بحيث يغد الفكر وجه الصفحة.Recto، بينما الصوت هو ظهر الصفحة Verso، ولا يمكن قطع الوجه دون أن يتم في الوقت نفسه قطع الظهر أو القفا، وبالتالي لا يمكن -في مضمار العلاقة اللغوية- فصل الصوت عن الفكر، أو فصل الفكر عن الصوت، أي لا يمكن عزل الدال عن المدلول.

ينظر في هذا الصدد:

-F. de saussure, cours de linguistique générale, Paris, payot, 1978,P.P.108/109.

-نور الدين النيفر، فلسفة اللغة واللسانيات، مؤسسة أبو وجدان للطبع والنشر والتوزيع، 1993،ص79.

-عبد الرحمان أيوب، من دروس في علم اللغة العام، في سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد، المرجع السابق، ص153.

« إن مصطلحات(الدال والمدلول والدلالة)، والتي تعتبر مصطلحات أساسية في النظرية الدلالية عند العرب، تعد من المفاهيم المركزية التي قامت عليها النظرية السوسيرية في مطلع القرن العشرين، والنظرية السيميائية في بداية الستينات من القرن نفسه.

-ينظر :رشيد بن مالك، السيميائية بين النظرية والتطبيق، (م.س)، ص15.

-نور الدين النيفر، فلسفة اللغة واللسانيات، (م.س)، ص.ص.79/78.

-سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد، مدخل إلى السيميوطيقا، (م.س)، ص.ص152/154.

[56] ينظر: المراجع الثلاثة السابقة نفسها، الصفحات نفسها.

وأيضا:F. de Saussure, cours de linguistique générale, Oc. P. 109-

[57] ينظر في هذا الصدد:

-S.Ulman, précis de Sémantique française, Bame, A.Francke, 1952,P.P.77.78.

وأيضا رشيد بن مالك، السيميائية بين النظرية والتطبيق، (م.س)، ص15.

[58] فخر الدين الرازي -من مفاتيح الغيب- المشتهر بالتفسير الكبير، المطبعة الحسينية بمصر، بدون تاريخ، 3/1.

[59] م.ن، 12/1.

[60] يحي العلوي، الطراز، ط المقتطف بمصر1914، ج26/.

[61] أحمد نعيم الكراعين، علم الدلالة بين النظرية والتطبيق، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط1. 1993، ص84.

[62] ينظر، عاطف القاضي، الدلالة عند الأنصاري، الفكر العربي المعاصر، ع25، 1983، ص106 وما بعدها.

[63] الغزالي، معيار العلم، (م.س) ص.ص.46-47.

مناهج التحليل السيميائي

الأستاذ **علي زغينه**
جامعة محمد خيضر بسكرة

من البدء لابد من الإشارة بأنه لكي يكون ثمة تحليل، لا بد من وجود شيء يحلل، والفاعل الذي يقوم بالتحليل، وهو القارئ/الناقد. وهذا الثلاثي، النص، القارئ، التحليل، هو قوام عملية التلقي أو الفعل الاتصالي الذي قوامه الملامح الستة التي أشاعها مخطط "جاكسبون" وهي: المرسل، المتلقي، قناة الاتصال، الرسالة، الشفرة، السياق.

ولكي يحقق القارئ –وأعني هنا القارئ النوعي أو الناقد– هدفا اتصاليا تحليليا كهذا لا بد له من:

1. آليات نقدية تتمثل في المنهج ومصطلحاته وطرائقه.
2. زاد معرفي متنوع وغير قليل حتى يتمكن من التعاطي مع علامات النص أو العمل الأدبي ككلمات وإشارات ورموز وأساطير، وفهمهما في النهاية على أساس علامات أدبية واجتماعية.
3. التوكيد على ضرورة امتلاك منهج نظري في الأول، وعملي في مرحلة متقدمة، وعنيت بالمنهج النظري ما هو متعارف عليه من شان مفهوم المنهج ومحدداته وأصوله التاريخية والفلسفية، وأخيرا مراحله وأدواته الإجرائية.

أما المنهج العملي، أو المقاربة التطبيقية، فمرحلة تالية للمرحلة السابقة، وهي تجسيد لكل أو معظم ما هو نظري، في المرحلة السابقة. وفي هذا الحال يكون المنهج بمثابة إطار مادي تنظيمي لمحتوى هو المضمون أو هو الموضوع أو الأثر أو النص الأدبي موضع الدراسة.

وللأهمية البالغة التي يكتسيها المنهج؛ نشير إلـــى أن الدراســـة المنهجيـــة المتكئة على منهج ما تخول للناقد سلوك طريق واضح مأمون، فلا يضطرب نقده، ولا يخبط في الدرس والتحليل خبط عشواء. ومذ كان الأدب شعرا ونثرا كان النقد مواكبا له، متذرعا بنظرية -كيفما بدت بسيطة في ما بعد زمنها- أو منهج معلـــوم من المناهج، سواء تلك التي تعاين النص وتصافحه من الخارج، وتحاول الاقتراب منه ما وسعها، وربما أثقلته أو أثقلت عليه بحيثيات ومعطيات لا صلة كبيرة لـــها بالموضوع -موضوع النص- أو لا علاقة لها به البتة.

وتلك المناهج التي تشيح عن كل ما هو خارج النص، وتنصرف عن كل ما يحيط به من ملابسات وظروف، وتتكفئ على داخل النص تستجوبه بلطف حينـــا، وتعمل فيه المبضع أو تفتته بعنف في أحايين كثيرة. وقد تبرر هذا الصنيـــع أو ذاك بالحيدة، والموضوعية، والعلمية، وغيرها من المبررات بما فيه مـــوت المؤلـــف، ودراسة النص المكتوب في عزلة عن كل ما سواه.

وذلك ما قامت عليه نظرية التواصل عن البنيويين، حيـــث نـــادت «بقتـــل الإنسان واستبداله بالنسق...إن سيميائيات التواصل بالإمكان وصفها بأنها تبقى فـــي حدود الإرسالية، أما مستوى المرسل والمتلقي أو الترميز فهو يبقى من صلاحيـــات علم النفس»

وثمة اعتبار آخر في هذا المنحى الذي تنحوه البنيوية هو «الوهم النقدي في الاعتقاد بأن النص له معنى وحيد. في كثير من الحالات ما يعلن المؤلف عن نفسه فيما يكتب، وعندما يصير العمل الأدبي منتهيا يستغل عن قائله، ولا تتحدد قيمتـــه فيما افترضه المؤلف، وإنما فيما يعبر بالنسبة لقرائه المحتملين، وكما يقول بـــارت عن حق: إن عملا خالدا لا يعود إلى ما يفرضه من معنى وحيـــد علـــى أنـــاس مختلفين، ولكن بما يثيره من معان مختلفة عند رجل واحد».

بهذا المفهوم وغيره من المفاهيم المتعددة؛ بات النص وحيدا في الواجهة، ولا بد من مجابهة رياح النقد المنهجي.

وقد كان التعدد والاختلاف من نصيب السيمياء منذ لحظات ميلادها بوصفها العلم الذي يدرس العلامات والنظم الثقافية، وفي الحقيقة فإنها شهدت لحظتي ولادة في مكانين وزمانين مختلفين، ففي الوقت الذي كان فيه عالم اللغة فردينان دي سوسير (1857-1913) يدرس علم اللغة معتقدا أنه سيكون جزءا من علم أكبر هو السيميولوجيا، كان المنطقي الأمريكي تشارلز بيرس (1893-1914) يبشر بميلاد علم جديد يكون أساسا للمنطق هو السيميوطيقا أو السيمياء. وفي حين جعل سوسير نظامه ثنائيا؛ جعل بيرس نظامه ثلاثيا ثم طور تلاميذ كلي العالمين مشروعيهما كلا بمعزل عن الآخر، فطعم الشكلانيون الروس ولغويو مدرسة براغ وبنيويو مدرسة باريس لسانيات دي سوسير، بينما يستمر مشروع بيرس لدى موريس وكارناب وسواهما. ومازال الأوروبيون (ولا سيما في العالم الناطق بالفرنسية) يؤثرون مصطلح دي سوسير، بينما يؤثر الأمريكيون مصطلح بيرس. ويزداد انقسام السيميائيين فيما بينهم بالقضايا المتعلقة بالأدب، إذ تختلف المقاربات ليس فقط باختلاف الأجناس الأدبية، بل باختلاف المدارس أيضا.

وإذا كانت السيمياء موضوعية منذ نشأتها، فإن التأويل لم يكن كذلك، لأنه بدأ في الأساس -ربما مع بدء اللغة- من الاهتمام بالبحث عن المعنى القصدي الذي يخفيه المؤلف في مكان ما من نصه.

ولذلك فقد احتضنت التأويل الاتجاهات الفلسفية والأدبية الذاتية والشخصانية و الظاهراتيه التي تهتم بذوات المؤلفين، في محاولة لترسيم المعاني الكامنة ضمنا في نصوصهم. غير أن هذا "التأويل" سرعان ما تعدد وانقسم أيضا. وهكذا ظهر التأويل بما فيه الموضوعية والذاتية والنصية واللغوية لينافسه فيما بعد ما وراء التأويل، وضد التأويل، وتأويل التأويل.

ونظرا لأهمية الموضوع -موضوع الملتقى- وحاجتنا الماسة -أساتذة وطلبة- لإنجاز بحوثنا ودراستنا في إطار أكاديمي علمي، من منظورات حداثية تتجاوز المألوف أو تطمح لذلك، فإن الأنسب لمداخلتي هذه أن تنصب على منهج في التحليل السيميائي، بتبيان ملامحه والكشف عن خطوطه العريضة، عسى هذا العمل يلقى ولو بصيصا من النور أمام طلبتنا وهم يقتحمون ظلمات النص ويرتادون مجاهيله.

على أنه من المفيد -قبل الولوج في صميم الموضوع- التذكير بسيرورة علم الدلالة وتمظهره في اتجاهات سيميولوجية. فقد مر علم الدلالة بمراحل ثلاث: فالأولى كانت دراسة تاريخية كما لدى Breal. وفي الثانية غدا هذا العلم بحوثا ودراسات في النظريات والحقول الدلالية. وفي المرحلة الثالثة، وصل هذا العلم إلى علم الدلالة البنيوي الذي يرى أن البنى اللفظية بعددها الصغير جدا هي نفسها دائما في كل مكان، وأن كل بنية منها لا تغطي إلا حقلا مفهوميا مختصرا، وأن هذه البنى اللسانية تتناسب مع بنية مفهومية، وأنه ينبغي ألا نخلط حقلا دلاليا مع نسق صوتي أو وظيفي؛ يعتبر كل عنصر من العناصر ضروريا لعمل المجموع الذي وحده يستحق اسم بنية. وذلك أن الحقل الدلالي مكون من مجموعة من العلاقات ولكن ليس بشكل ضروري أو آلي.

وهذا هو مشروع (علم الدلالة البنيوي) مع اختلاف في المعالجة والدراسة بين المناهج التوزيعية، والتوليدية، والاشتقاقية، والإحصائية.

فالمنهج التحليلي التوزيعي يعتمد على النظرية السلوكية، ويتزعمه "بلومفيلد" في الولايات المتحدة الأمريكية. ويرى هذا المنهج أن الكلمات لا معنى لها خارج سياقها، وأنه ليس للكلمة إلا وظائفها، وأن علامات الكلمة ضمن الخطاب مع الكلمات الأخرى هي التي تحدد معناها.

أما منهج التحليل المفهومي أو (التوليدي) فهو يناقض المنـــهج التوزيعـــي، ويعتمد على الاستنتاج والعقلانية والذهنية، وعلى النظرية التصورية (أو العقليـــة) للإنجليزي جون لوك (1632-1704) الذي يقول إن استعمال الكلمـــات يجـــب أن يكون الإشارة الحساسة إلى الأفكار، وأن الأفكار التي تمثلها تعد مغزاها المباشـــر الخاص، وهذه النظرية تعتبر اللغة وسيلة أو أداة لتوصيل الأفكار.

وأما منهج التحليل الإحصائي فيعتمد على نظرية الحقول الدلالية التي ترى أنه لكي نفهم معنى كلمة، فإنه يجب أن نفهم كذلك مجموعة الكلمات المتصلة بـــها دلاليا، وندرس العلاقات بين المفردات داخل الحقل أو الموضوع الفرعي، ولـــهذا يعرف Lyons معنى الكلمة بأنها محصلة علاقاتها بالكلمات الأخرى داخل الحقـــل المعجمي. وهدف تحليل الحقول الدلالية هو جمع كل الكلمات التي تخـــص حقـــلا معينا والكشف عن صلاتها بعضها ببعض، وصلاتها بالمصطلح العام.

ورغم أن مصطلح (السيمياء) استعمل أول الأمر في الطب للدلالـــة علـــى دراسة العلامات الدالة على المرض، فإن هذا المصطلح قد انتقل من بعـــد إلـــى ميدان اللغة. ثم أصبح منهجا في المعرفة، هدفه وضع حقائق صالحة لكل الميادين التي تستعمل فيها الأنظمة العلامية اللغوية وغير اللغوية.

وهكذا يؤول بنا الحديث إلى صلب الموضوع، لنســـجل بـــداءة؛ أن ثمـــة اتجاهين في التحليل السيميائي. الأول في تحليل الأدب، والثاني في تحليل مظـــاهر الحياة الاجتماعية.

أولا: **منهج التحليل السيميائي للأدب:**

ينطلق هذا المنهج من محاولة تجاوز المآخذ والنقائص المسجلة على النقـــد البنيوي، والمتمثلة في الرؤية المغلقة للبنية الأدبية، مما أدى إلى فصلها عن بـــاقي

الأنظمة الدالة وإلى انفصالها عن الثقافة التي تنتمي إليها. وكذلك فقدان عناصر المعنى أو الدلالة، وانفصال العمل الأدبي عن البناء الاجتماعي الذي يحدد كيانه.

انطلاقا مما سبق يحاول النقد السيميائي تجاوز الباب المسدود الذي وجد الناقد البنيوي نفسه أمامه، لأن معالجة التقنيات وحدها لا تكفي، بل ينبغي البدء بالخطوة التالية المتمثلة في دراسة الأنظمة الدلالية والرمزية للعمل الأدبي.

فبعد اكتشاف بنية العمل الأدبي، يمكن تحليل المعاني الكامنة وراء هذه البنية، وهكذا تنفتح مغاليق عالم المعاني في النص الأدبي بوساطة القراءة التأويلية الرمزية التي تحاول رصد شبكة الرموز ومعرفتها، وفك (شفرة) العمل الأدبي وفقا للمبادئ السيميولوجية التي نظمت العلاقة بين النص ومرسله ومتلقيه على أسس علمية سليمة.

فالعمل الأدبي نظام دلالي، وهدفه إيجاد معنى عام في العالم، ويمكن أن يعاد تفسير العمل الأدبي إلى ما لا نهاية. ذلك أن الأدب، بما هو لغة، هو نظام من الرموز، وكيانه يكمن في النظام لا في الرسالة، وهو يتكون من تقديم مستمر للمعنى، ومن إخفاء مستمر لذلك المعنى في الوقت نفسه.

وإذا كان الأمر ذلك، فإن الناقد ليس مدعوا لإعادة ترتيب "رسالة" العمل الفني فحسب، بل لإعادة ترتيب "نظامه" فحسب.

يقول رولان بارت: «إن اللغة والأدب يخوضان اليوم عملية انسحاب أحدهم عن الآخر، وهذا الالتحام الجديد بين الأدب واللغة يمكن أن أسميه مؤقتا النقد السيميولوجي، حيث أنني لا أجد اصطلاحا آخر أوفق منه، وليس النقد السيميولوجي مرادفا للأسلوبية في ثوبها الجديد، بل هو جهد أكبر وأبعد منها بكثير. ذلك أن النقد السيميولوجي لا يهتم بالصيغ التي قد تأتي عفوا، بل يهتم بالعلاقة الوثيقة بين الكتاب واللغة، وهذه العلاقة لا تعني عدم الاهتمام باللغة

بوصفها علما، بل تتطلب الرجوع المستمر إلى حقائق الأنثروبولوجيا اللغوية على الرغم من أنها قد تبدو حقائق أولية».

ويبدأ (التحليل السيميولوجي) للنص الأدبي بالقراءة، وهي قراءة تختلف عن قراءة النقاد العادية، بانفتاحها الدائم، ويرجع هذا الانفتاح إلى عدة أسباب أهمها أن النص يعني شيئا على مستويات عديدة في المكان، وفي لحظات عديدة في الزمان. لذا تختلف كل قراءة عن القراءات الأخرى.

والقراءة السيميولوجية تبرز هذا التعدد. وإن اكتشاف البنية والحديث عنها يعني الاختيار، ولتجنب المآخذ ينبغي القيام بعدة قراءات متوازية، ولا يمكن للقراءة السيميولوجية أن تكون نهائية، لأن كل قراءة جديدة تبرز سنن Codes أخرى.

والقراءة السيميولوجية للنص هي مرحلة أولى تسبق تحليل كافة الإمكانات التي يشتمل عليها، ويختار الناقد السيميولوجي إحدى هذه الإمكانات، ويعيد بناءها في تفسير معين. وينبغي بالطبع، أن لا يكون هذا التفسير صورة طبق الأصل من النص الأول، فتفسير الناقد السيميولوجي هو نص جديد.

ويعتمد التحليل السيميولوجي على بعض المفاهيم الأساسية من مثل: العلامة، والمعنى المصاحب، والمعنى الاصطلاحي...الخ

فالعلامة تتكون من (دال) و(مدلول)، وعلم العلامات يدور حول العلامات وعلاقاتها البنيوية، والعلامة وحدة دالة من وحدات الرسالة، لا توجد بمفردها فهي دائما على علاقة إما بوحدة أخرى أو بوحدات أخر، والوحدات المترابطة تكون ما يسمى (بالنظام) في العلاقة التركيبية.

وتحلل العلامة بالنسبة إلى العلامة الأخرى، ففي العلامة الدلالية تحلل ابتداء من وظائفها المعجمية (المعنى، المضمون...الخ)، وفي العلامة العلمية تحلل العلامات في سلسلة التواصل والمحيط الاجتماعي.

والمرحلة التالية: (بعد القراءة) هي الانتقال من المرحلة المادية إلى مرحلة المعنى، وبما أن المعاني ليست ثابتة أو مثالية وإنما تتوقف على المحيط الثقــافي والعصر، وعلى كل من المرسل والمتلقي، فإن المعنى يصبح علاقة معينـــة بيــن أناس يتصلون فيما بينهم في فترة ما.

وعلى هذا يمكن القول أن معنى الكلمات الذي نجده في المعاجم ليس دائمــا نفس المعنى الذي نجده في التواصل الفعلي، وعلم العلامات لا يهتم إلا بـــالمعنى الأخير.

وهذا يعني أنه يمكن أن يكون لــ(الدال) الواحد (مدلولات) متعددة، وأن كل قراءة جديدة يمكن أن تكون تفسيرا مختلفا.

و(المعنى المصاحب) يعطي مجالا من المعاني يختلف باختلاف النـــاقد أو الباحث. وإذا كان لكل دال مدلولات عديدة، فإن التواصل الفعلي لا يتم إلا إذا نسب المتلقي إلى الدال المدلول الذي أراد المرسل أن ينسبه إليه.

والمتلقي يختار المدلول وفقا لسياق التواصـــل، وبالتـــالي يمكـــن ترتيـــب المدلولات على النحو التالي:

مدلولات مترابطة ترابط إجباريا (المعنى الاصطلاحي)

ومدلولات مترابطة ترابطا حرا (المعنى المصاحب)، وتوجـــد المجموعـــة الثانية عندما يرفض السياق المعنى العادي أو يطلب معنى مساعدا.

والمعنى المصاحب صورة من (المعنى الاصطلاحي) ولا يمكن أن يكـــون له وجود مستقل عن هذا الأخير. وعلم العلامات لا يبحث عن الحقيقة الذاتية، بـــل يحاول أن يبرز السنن الموجودة في نسيج النص، ومن بينها المعنى المصاحب.

ونظرا لأن المعنى المصاحب ليس المعنى الأول، فإنه يتطلب مزيدا مـــــن الانتباه من قبل المتلقي. فعندما يرى المتلقي مثلا ميزانا -في محيط ثقافي معيـــن وفترة معينة- ينسب إليه توا معنى العدالة، دون أن يمر بـــالمعنى الأول للمـــيزان

كأداة لوزن الأشياء. وفي هذه الحال يكتسب المعنى المصاحب معنـــى اجتماعيـــا يصبح معه معنى اصطلاحيا. هكذا الأمر بالنسبة للهلال الأحمـــر الـــذي يفســـره المتلقي مباشرة على أنه علامة للصيدلية.

إذن تحليل المقاطع هو العملية الأولى الأساسية في أي تحليل سـيميولوجي، فعندما نحلـــل النـــص وحـــدة واحـــدة؛ نعـــثر علـــى أبنيـــة (التيمـــات thémes موضوعات)،والصور المرتبطة بها، والبناء العام للمسرحية، والبحث عن الوحدات الصغيرة وتحليلها يمكننا من إعادة تكوين الأبنية العامة للنص.

ويتميز تحليل المقاطع باعتماده على محور التوزيع، وعندما تجمـــع قطـــع التحليل المبعثرة يمكن إعادة بنائها حول بعض التيمات. هكـــذا تـــتراكب القـــراءة المقطعية، وتعمل في آن واحد عدة شبكات لا تفرق بينما إلا الأولية التي نعطـــي لهذا الجانب أو ذاك أثناء القراءة.

وعندما نقرأ نصا نجد أن البينة الأفقية هي أكثر الأبنية وضوحـــا، و هـــي مكونة من سلسلة من الأفعال و المعاني. والمقطع مجموعة صغيرة مغلقـــة مـــن الأفعال والأقوال. وكلما تدخل عنصر هام يعمل على تطوير الأحداث انتقلنا مـــن مقطع إلى آخر.

وتوجد داخل المقطع الواحد مقاطع صغرى، هي عبارة عـــن مجموعـــات غير متحركة.

ولكي نقوم بتحليل أساسه المقاطع يجب أن نبدأ بقراءة النص كلمة كلمة، ثم نعيد بناءه في شكل أبنية مقطعية، دون أن نأخذ بعين الاعتبار تقسيمه إلى فصـــول أو لوحات.

ونلاحظ عند التحليل أن بعض الأبنية تبرز أكثر من غيرها، لـــــذا يمكـــن ترتيبها وفقا لمجموعة من التيمات، على محور التوزيع. عندئذ نســـتطع أن نـــدع

جانبا تحليل المقاطع التفصيلي، لكي نهتم بتحليل التيمات وفقا للتسلسل الزمني، وكلما احتاج نص محدود إلى تفسير إضافي عدنا إلى تحليل المقاطع.

ولكن يجب أن يكون تحليل المقاطع تحليلا مفتوحا، بمعنى ألا يكون منحازا، وألا يصدر أحكاما، ويقوم الناقد بعملية اختيار بين الأبنية المقترحة التي تبرز أثناء التحليل، وبعملية فرض أبنية جديدة في النص النقدي.

هكذا يمكن أن نلخص التحليل السيميائي لقصة مثلا حسب غريماس وكريستيفا في مستويين:

1. البحث عن البناء الظاهر وينصب فيه الاهتمام على المستوى اللغوي للنص، كالشكل والأسلوب.
2. البحث عن المدلول الضمني، وينصب فيه الاهتمام على البنية الوظائفية، وعلى العلاقة بين الفاعلين.

وهذا المستوى الضمني ينقسم بدوره إلى نوعين: التركيب الوظائفي الأفقي والتركيب الوظائفي العمودي.

أما التركيب الوظائفي في المستوى الأفقي(الظاهر) فتدرس فيه:

علاقات الكاتب بالنص، وعلاقات القارئ بالنص، وكذلك الأبعاد الزمانية والأبعاد المكانية. ومظاهر الفن الروائي: الحبكة، والشخصيات، وطرق الكتابة القصصية عند الكاتب، وكذلك التركيب الأسلوبي(التكيف والتقابل).

وأما التركيب الوظائفي في المستوى العمودي (الضمني)، فتدرس فيه:

مظاهر السرد القصصي ووظائفه، كذلك التركيب الوظائفي، والتعارضات الأساسية والفرعية(البطل، البيئة، الثقافة وأنواعها)

إن القراءة الأدبية إذا لم تتم على نحو من التبصر والتأمل، يجعل القارئ يغير من نظرته إلى الكون والحياة، أو يعمق من هذه النظرة فإنها ليست أكثر من قراءة سطحية عابرة، بينما ينبغي أن تكون القراءة شرودا وتأملا، ثم إبداعا لدى

الأديب أو الناقد. لأن مثل هذه القراءة هي التي تغني النص وتثريه، وتفتح له آفاقا واسعة على الإبداع.

هكذا نتبين أن القراءة ذات مستويات عديدة، وأن أفضلـــها القـــراءة التـــي تتعامل مع النص تعاملا صبورا، فتستجلي جوهرها باعتباره بنية لغويـــة رمزيـــة ذات دلالات متعددة، تنعكس لا على نحو مباشر. فإذا استطاع القارئ -النـــاقد أن ينجح في الكشف عن العلاقات البنيوية في النص الأدبي وعن أنســاقه ورمـــوزه؛ كشف لنا النص عن معناه الحقيقي. وعندئذ نكون قد ملكنا النص، بعد أن كان قـــد ملكنا في مرحلة القراءة. كما نكون قد ميزناه بصفته عملا يـــأخذ مـــن الواقـــع، ويستقل عنه في آن.

ومن الطبيعي أن يدخل القارئ عالم النص وهو غير خـــال مـــن الأفكـــار المسبقة، ولكن النقد الموضوعي والأمانة العلمية يقتضيان ألا تؤثر هـــذه الأفكـــار على معنى النص الأدبي، وألا تدمج في ما يريد النص أن يقوله، وإن جيء بـــــها على سبيل المقارنة فقط.

ومثل هذه القراءة المطلوبة الفاحصة التي ترفدها ثقافة واسعة، لا يمكـن أن تكتفي بالوقوف عند حدود المعاني في النص أو البحث عـــن الصـــور البلاغيـــة التقليدية فيه، وإنما هي تتجاوز ذلك كله إلى المعاني غير المباشرة والتي عبر عنها النص، أو بالأحرى إلى البنية التحتية للأدب. وهذه هي القراءة الإنسانية/الإبداعيـــة التي تقود إلى(النقد السيميائي الذي (يحاور فيه النص نفسه)، ويتتبع فيــــه النـــاقد الأصوات العديدة داخل النص الأدبي، وهو ما نجده لدى رولان بارت في مرحلتـه السيميائية، وفي منهج جوليا كريستنفا

ثانيا: **منهج التحليل السيميائي لمظاهر الحياة الاجتماعية:**

الاتجاه الثاني في التحليل السيميائي يتناول مظـــاهر الحيـــاة الاجتماعيـــة، ويتعمق فيها وعلاقاتها. وقد حاول رولان بارت في كتابه(س/ز) أن يوضح كيـــف

يمكن للنص أن يكون مولدا لقراءات عديدة، تعتمد على مجموعة من أنظمة الرموز المتراكمة والمتشابكة، ليصبح هدف النقد تحرير النص من أسر البعد الواحد، وتصحيح انتشاره الدلالي، وذلك بإعادة تنظيم أنظمة الرموز وأشكال الدلالة التي يضمها في ثناياه وأعماقه. كما أوضح في كتابه (ميثولوجيات) كيف أن مجتمعنا الذي يبدو للوهلة الأولى عقلانيا؛ يتبنى كثيرا من (لأساطير) الحديثة، فالإيمان بالخمرة مثلا هو فعل جماعي قسري في فرنسا، ومن لم يؤمن به فهو إما مريض أو عاجز، ومن يعاقر الخمرة يعط شهادة حسن سلوك، لأن معرفة الشرب تقنية وطنية تقيم الفرنسي وتظهر مدى مخالطته للناس. فالخمرة -إذن- متجمعته، لأنها تؤسس أخلاقية، وتزين الاحتفالات: مع الفطور، والأعياد، وأثناء الأحاديث، وداخل الخمارات، في الحر، وفي القر، وغياب الخمرة يصدم الفرنسي.

ويناقش بارت رسوخ مثل هذه (الأساطير) الحديثة: الخمرة وشرب الحليب صباحا و(البيفتيك) المشوية، والسيارات، والعضلات، والأدب...الخ.

ويبين كيف يسير المجتمع وراء (أسطورة) أو وهم دون وعي، ويصل إلى «إننا لا ندخن سجائر، وإنما صورا عن السجائر، والنساء لا يتزين مستحضرات تجميل ملطفة أو مجففة أو مجددة للشباب، وإنما يقتنين صورا عن الشباب والشهرة والحب، وهنا تمكن أهمية (الماركة)، فالتجار يبيع رموزا، وتستمد هذه الرموز نشاطها من جذور لاواعية، لا تمت إلى العقلانية بصلة).

ويورد (فانس باكار) في كتابه: (الإقناع السري) قصة الخوخ المجوف الذي أحجم الناس عن شرائه في الخمسينيات، مما جعل منتجيه يقعون في ضائقة مادية، فلجأوا إلى عالم نفس خبير في شؤون الدعاية والإعلان، فأصدر لهم دعايات تصور الخوخ بألوان زاهية إلى جانب الرياضيين والشباب. وكتب تحتها: (العالم لكم، الخوخ المجفف بلون دمك، إنه يصبغ خديك بالأحمر). وهكذا نجح

البيع، والتهم الناس (الأسطورة). واليوم توكل الانتخابات إلى وكالات الإعلام كــي يصار إلى إظهار المرشح في الوقت المناسب وبالشكل المناسب.

إننا نحيا في زمن تطغى فيه ثقافة الصورة (العلامة طبعا)، وليس أفيـــون الشعوب اليوم سوى هذه الشاشة الصغيرة (التلفزيون) بدعاياتها الكثيرة التي تحاول إقناعنا بأن (العلامات) هي الأشياء. فهل هي حقا كذلك، وهل إن السيمياء حقيقة أم هي الأخرى أسطورة حديثة؟

المقاربة السيميائية في قراءة النص الأدبي

الأستاذ : **يوسف الأطرش**
جامعة سطيف

إن الحديث عن المنهج السيميائي في مجال الدراسات الأدبية يشترط الإلمام بجميع المقاربات النقدية السابقة عليه، وجميع المقولات الإجرائية المتداولة في مختلف هذه المناهج، وتحديد فضاءاتها المعرفية، بوصفها رؤى فكرية أو إيديولوجية تمثلها النقاد ودارسو الأدب بعامة. ذلك لأن التصور السيميائي للأشكال والظواهر، وللأشياء، وللموضوعات تصور ناتج عن تطور جملة هذه المفاهيم. فمعظم الأدوات الإجرائية، والمفاهيم المعرفية التي يشتغل في ضوئها النشاط السيميائي متضمنة في التراث النقدي، قديمة وحديثة.

وبالتالي فإن التصور السيميائي -في اعتقادنا على الأقل- تصور شامل تشتغل فيه جملة المفاهيم التي أفرزتها السيرورة النقدية، والتأملات الفكرية/الفلسفية، انطلاقا من المسلمة بأن أسس مناهج الدراسة والبحث هي من اهتمامات الفلاسفة، مما يعطي للمنهج -أي منهج- إطاره الموضوعي، و يتمثل في ذهن الناقد كرؤية معرفية تفصل بين الذات والموضوع. ذلك لأن التعامل مع الموضوعات المختلفة في حياتنا المعاصرة يتطلب تبني طريقة في التفكير والتدبير؛ تتماشى وطبيعة هذه الموضوعات التي يقررها الواقع، بوصفه أشكالا مبنية، وليست واقعا مسلما به، مما يستدعي التعامل مع هذه الموضوعات من الداخل، لأن أهميتها تنبثق من هذا الداخل.

إن هذا التصور المنهجي يبعد الذات؛ ذات الدارس أو الباحث، باعتبار أن الذات تحيل على الخارج، إلى واقع جاهز معطى[1]. وبالتالي يجب أن يكون التصور المنهجي **ابستيمولوجيا**، حيث يستطيع أن يستقل عن الظروف

والملابسات الخارجية المتعلقة بموضوع الدراسة. إن هذا التموقع المعرفي للمنهج بإمكانه أن يحقق نتائج موضوعية تؤدي إلى تغيير التصورات والمفاهيم التي كانت تبدو من المسلمات.

و يمكن أن نعطي أمثلة[2] لذلك؛ فمفهوم النسبية حل نحل المطلق/الإطلاق، ومفهوم الديناميكية حل محل الثبات والجمود. وعملية الاستنباط تجاوزت عملية الإسقاط التي مارسها النقد البسيكولوجي. والوصفية حلت محل المعيارية التي كانت سمة مميزة للنقد الأدبي حتى عهد قريب.

فهده النتائج المحققة. بموضوعية كانت نتيجة تصورات منهجية خضعت لمعطيات علمية تحلل الأشياء انطلاقا من مؤشرات ودوال تشكل تلك الأشياء ذاتها.

المنهج السيميائي يرفض التصورات النقدية التقليدية التي تهتم بسيرة المؤلف، ويعتبر الكتاب «كائنات ثقافية أحرزت رتبة الذاتية الإنسانية من خلال اللغة»[3]، وبالتالي فإن «إنتاج النصوص الأدبية هو نتيجة لقبولهم قيود و معايير نوعية...تتحدث من خلالهم أصوات أخرى»[4]. إن هذا التراجع عن دور المؤلف في قراءة، أو دراسة، أو تحليل الأدب يعود في الأصل إلى الدراسات البنيوية التي دعت إلى الاهتمام بالنص بوصفه بنية مكتفية بذاتها، وإعطاء الأهمية للدال باعتباره الشكل الذي افرزه النشاط الإبداعي.

غير أن التصور السيميائي يتجاوز هذا التحديد، ويفك الحصار الذي ضربته البنيوية، والنقد الجديد على النص الأدبي/الإبداعي. ومن هذه النقطة بالذات ينفصل المنهج السيميائي عن كافة المناهج المؤسسة له، والمناهج التي صاحبته؛ البنيوية الفرنسية وما بعد البنيوية أي الأنثروبولوجية البنيوية، وحفريات "ميشال فوكو"، والفرويدية الجديدة لـ: "جاك لاكان"، وعلم الكتابة عند "دريدا"، والنقد الذي يتوجه إلى المؤلف، والنقد الذي يركز على القارئ (استجابة القارئ)...الخ.

إن الفرق الجوهري بين هذه المناهج جميعها والمنهج السيميائي يكمن في مفهوم العمل الإبداعي أو النص لدى كل منها. ولتبيان هذا الفرق سأركز على مفهوم **العمل** في النقد الجديد ومفهوم النص في السيمياء[5].

يعتمد النقد الجديد على فكرة **العمل الأدبي** بوصفه موضوعا كاملا مكتفيا بذاته، يتكون من كلمات مبسوطة على صفحة قابلة للتفسير. كما أنه شكل مغلق، والانغلاق ميزته الأساسية، ويتناول باعتباره جانبا من قصد المؤلف، ومتحرر من الضرورة التاريخية.

أما النص في التصور السيميائي فإنه مفتوح و غير تام، وغير مكتف بذاته، وينظر إليه من زاوية أنه قطعة كتابية من إنتاج شخص أو أشخاص عند نقطة معينة من التاريخ الإنساني وفي صورة معينة من الخطاب، ويستمد معانيه من الإيماءات التأويلية لأفراد القراء الذين يستعملون الشفرات النحوية والدلالية والثقافية المتاحة لهم.

النص يردد دوما صدى نصوص أخرى، ويتناول كاختيار حل محل اختيارات أخرى كانت ممكنة، النص دائما نتيجة قرار اعتباطي للتوقف عن الكتابة عند نقطة معينة . وما على الدارس-السيميائي بطبيعة الحال- إلا أن "يتأمل في قرار التوقف وما بعده، أي فيما أقصاه النص وما ضمنه أيضا". النص كما يقول إغلتون (Eagleton): «ليس هو قضية داخلية: يكمن أيضا في علاقة النص بأنظمة المعاني الأكثر اتساعا، بنصوص أخرى، شفرات، ومعايير الأدب والمجتمع».[6] ويرتبط معنى النص أيضا بـ **أفق توقعات القارئ**.[7]

أما من حيث مجالات الدراسة والتحليل فإن مجال العمل يتمثل في الدليل، ومجال النص يتمثل في الدال الذي يتمتع بقدرة رمزية تتجاوز الدلالة المقصودة. أي أن النص الإبداعي يتجاوز حدود العرف والمألوف، لأنه يخرج على الاصطلاح اللغوي، و«يحول اللغة إلى نظام اختلاف في إشاري».[8]

يتضح من هذا أن الأدب هو تجاوز اللغة المعيارية/المعجمية، ومـن هـذا التعالي ينشئ أنظمة لغوية جديدة في أشكال مختلفة، تحيـل هـذه الأنظمـة إلـى مدلولات جديدة، وهذا ما نسميه النتاج الإبداعي، أي ربط علاقات بين الدوال فـي شكل لم يسبق النص ولم يأت بعده – إنما هو شكل النص. وهناك تكمـن أهميـة القراءة/القارئ في تفكيك هذه الأنظمة الخاصة التي لا تصور الخارج ولا تحاكيـه ولا تعبر عنه، ولكنها تشكله تشكيلا يتجاوز هنا الواقع نفسه. والقارئ هـو الـذي يكتشف هذا التشكيل بهدف تأويله، وإعطائه دلالة، مما يعني أن الدلالة فعل قرائي، لا قيمة للنص إلا بوجوده كتأثير إبداعي.[9]

إن المنهج السيميائي الذي يتبنى هذا المفهوم للنص هو نتيجة لتأمل عميـق في الشكل النصي المتفجر الذي يفجره القارئ بطبيعة الحال بقراءة دواله كعلامات وإشارات وشفرات تحيل على دلالات متعددة ومختلفة يولدها هنا القارئ، أو كمـا يقول بارت «النص يقترح، والإنسان يدبر». إن النص بهذا المفهوم يتحـول إلـى حقل منهجي تتناوله اللغة. مما يجعلنا نقول –تأييدا لفكرة: أن المنـهج الصحيـح يجب أن يتمخض عن موضوعه، وفي الوقت نفسه يكـون أداة لاستكشـاف ذات الموضوع– إن المنهج السيميائي في قراءة النص الأدبي ينبثق من النـص نفسـه ويتموقع فيه، بوصفه شكلا من أشكال التواصل، يربط علاقة تفاعل بيـن النـص والقارئ، لأن القارئ ينشط على مستوى استنطاق الدال/النص، مما يجعله يتفـاعل مؤثرا في النص أو متأثرا به، فإن القارئ أيضا يستجيب للأثر الذي يحدثه النـص فيه. وهذا ما يجعلنا نقول: إن الإجراء المنهجي هو عبارة عن تفاعل معرفي مـع النص المقروء، وتتحدد[10]، قيمة هذا النص على مستوى الأثـر الـذي تحدثـه إشاراته في ذات القارئ؛ ونتيجة هذا التفاعل هي تحريـر النـص مـن القيـود المفروضة عليه.

فالقراءة السيميائية[11]، إذن، تحرر الدوال من قيد المعجم، وتحول العلاقة بين القارئ و النص إلى فعالية إبداعية تعتمد أساسا على كفاءة هذا القارئ (La Compétence du Lecteur) في إنتاج نص قرائي يساوى أو يفوق النص المقروء. شريطة أن تنطلق هذه القراءة -أو البحث-من فكرة أن النص يدخل ضمن سيميائي يتضمن هذا النص؛ ويسعى المنهج إلى توضيح هذه العلاقة، لأنه من دون ذلك لا يمكن أن يتم التعامل مع ذات النص، باعتباره ينفتح ويتقاطع مع عدة خطابات/نصوص وهو أولا وقبل كل شيء قراءة الكتابة[12](Une lecture de l'écriture) كما يقول جون ميشال آدام (J. M. Adam). الكتابة هنا بالمفهوم الذي حدده بارت أي الكتابة التي توضح عملية التشابك النسيجي للنص، بوصفه نسيجا من الكلمات المتشابكة والمنظمة بطريقة تفرض معنى ما.

إنها قراءة إنتاجية، تحاول تقريب القراءة من الكتابة. ويكاد بارت[13] أن يحول القارئ إلى كاتب ثان؛ لأن القراءة السيميولوجية تعتبر أن النص يحمل أسرارا كثيرة والدال عليها يستفز القارئ، ويدعوه إلى البحث عنها وفك رموزها انطلاقا من فهم العلاقة الجدلية الموجودة بين الدال والمدلول، كما حددها علماء اللسان، أي علاقة الحضور بالغياب (الدال حضور والمدلول غياب). حول رولان بارت هذه العلاقة إلى تبادل المتعة واللذة بين النص والقارئ.

وتبدأ عملية البحث عن هذا المعنى الغائب، أو العميق من «دراسة الرموز المنتظمة في عملية التواصل المقصود... كما ينطلق من مؤشرات عديدة لا واعية وغير مقصودة أصلا يمكن أن تومئ بدلالات عميقة يتجلى فيها المعنى العميق للنص خاصة أن العمل الأدبي ينحرف باللغة الاصطلاحية التواصلية إلى تلاوين من التعبير ومضامين لا تدرك إلا بمشاركة عميقة من قبل المتلقي حيث تتقاطع التجربة الذاتية الفريدة لهذا المتلقي وتجربة المبدع نفسه».[14]

إن المنهج السيميائي يعطي دورا رئيسا للقارئ/الناقد، فالقارئ السيميائي قارئ نوعي ومتميز، له القدرة على تفسير الرموز التي يتلقاها في ضوء الرموز التي اكتسبها؛ أي أنه يفك الرموز التي يتلقاها بواسطة الرموز التي يملكها في ذهنه. وليس شرطا أن يكون تحليله لها مطابقا لرموز الكاتب، «فنحن نتعامل مع الوجود انطلاقا من تجربتنا نحن و طباعنا و حساسيتنا والتضمينات التي تطبع رموزنا المختزنة».[15]

وهناك من ذهب[16] إلى أبعد من هذا التصور المنهجي للسيمياء، وجعلها نشاطا عضويا كسائر النشاطات التي يقوم بها الإنسان والمكونة له، سموها الوظيفة الرمزية، مما يوحي إلى الأهمية التي يعطيها الفكر السيميائي للرمز في حياة الإنسان الذي يوظفه «لوعي صورة ذاته و صورة الوجود، والعمل على تصنيف معارف وتنظيمها وتطويرها بواسطة الرموز».[17] وتؤكد مرة أخرى هذه الوظيفة للرمز أهمية التصور السيميائي للأدب كتصور منهجي إجرائي شامل، يحرك جميع أطراف العملية التواصلية، ويلعب القارئ دور المنشط في تحريك وتفعيل أقطاب هذه العملية –المرسل– الرسالة – المرجع – الشفرة – القناة – المرسل إليه–.

إن هذا المنهج في فهم العملية الإبداعية، وفي فهم الرمز/العلامة –بوصفه أداة هذه العملية– يتجاوز المقاربات النقدية التي كانت تهتم إما بدراسة المستوى البنيوي للنص، بحثا عن العناصر المشكلة له، انطلاقا، من فكرة أن لكل عنصر من هذه العناصر علاماته النصية. وإما تهتم بدراسة العلاقة بين الكاتب وكتابه و/أو نصه، لمعرفة المؤثرات الذاتية والاجتماعية والأيديولوجية، معرفة مقصديته لأن هذا يسهم في إظهار المعنى العميق للنص. وهذا ما دعاه "أمبرتو ايكو" استراتيجية الكاتب.

و إما تهتم بدراسة الأثر الذي يحدثه النص في القارئ، أثناء تفاعلهما، والذي يسعى إلى إعادة تأليفه من أجل فهمه وإظهار معناه.

لقد أعاد الفكر السيميائي عموما النظر في هذه المقاربات، ودعا إلى البحث عن المعنى العميق المتضمن في النص انطلاقا من البنية السطحية/الدالة، أي البحث عن التأويل الأكثر ملاءمة وعمقا لنتاج رمزي.[18] شريطة أن يكون ذلك نتيجة لتفكيك البنية الدالة، بوصفها الدليل المادي على هذا التأويل أو ذاك.

إن المنهج السيميائي، بهذا المفهوم، يركز على داخل النص و يرفض العلاقة الموجودة بين النص ومحيطه الخارجي لأنها «لا ترقى إلى تأسيس معنى عميق للنص»، كما يقول السيميائيون. ومن ثم يؤكد على شبكة العلاقات الموجودة بين عناصر الدال، أي العلامات اللغوية.

يتفق هنا التصور المنهجي مع الفكر البنيوي، ويوظف معظم أدواته، التي تعود في الأصل إلى اللسانيات. غير أن السيمياء تتجاوز كلا من البنيوية واللسانيات (حبيسة الجملة)، لأنها «تهتم بموضوع بناء الخطابات والنصوص و تنظيمها وإنتاجها».[19] وهذا بالذات ما جعلها تتصف بالنصية، لأنها تدرس خصائص اللغة في جميع تمظهراتها التركيبية، وعلاقة ذلك بالمعجم. وأدركت السيميائية بأن «المفردات تتكون من مجموعة من العناصر يضبطها المعجم، ولكنها، عندما تتعلق مع مفردات أخرى داخل تركيب محدد فإنها تستقبل سمات جديدة لا يتوفر عليها معجم تلك المفردات منفصلة عن بعضها البعض»[20].

تتضح هذه السمات بشكل بارز في النص الشعري المعاصر، الذي يعتمد في تشكيل صوره التعبيرية على ابتكار علاقات جديدة غير معجمية بين مفردات اللغة، أثناء تشكيل الصورة الشعرية، أو تركيب الفضاء الشعري عموما.

لقد قمت بقراءات مع الطلبة لنصوص شعرية معاصرة، وكانت النتائج مدهشة في فهم دلالات هذا الشعر الذي يوصف-عادة - بالغموض. وقد أقبل

الطلبة على دراسة النص الأدبي في ضوء هذا المنهج دون أن أقـول لـهم بأنـه المنهج السيميائي، تجنبا لردود الأفعال المبنية على نيات مسبقة ... إنمـا أقمـت موازنة بين طريقة تشكيل الصورة في الشعر القديم الذي يعتمد في العـادة علـى العلاقات المعجمية، ويشترط أن تكون هناك علاقة مشابهة بين طرفـي التشـبيه/ الصورة. أما في الصورة المعاصرة فإن هذه العلاقة غير معجمية، بل هـي مـن ابتكار الشاعر بهدف التعبير عن المعنى الذي يمكن أن يؤوله القارئ.

وهذه آلية من الآليات السيميائية العديدة التي تسهم في تفكيـك النـص ، و بالتالي تأويله، شريطة أن يتمتع المؤول بقدرة معرفية تعادل أو تفوق قدرة المبدع.

تدخل هذه المفاهيم و الآليات ضمن مصطلح الأدبية، أي أنها عوامل مـن العوامل العديدة التي تساهم في أدبية النص، التي يعرفـها شـولز[21] (Shooles) بأنها طريقة في القراءة. ويحمل القارئ مسؤولية إثبات الأدبية مـن عدمـها فـي النص الأدبي بناء على الكفاءة الأدبيـة لديـه (La compétence du lecteur). وتتمثل هذه الكفاءة في سيادة الأعراف النوعية على حد قول جوناتـان كلـلر (J. culler). فهذه الأعراف هي التي تحول الخطاب العادي إلى خطاب أدبي وهنا مـا يسمى بشفرات الأدب. ولا يمكن أن يكون القارئ كفئـا مـن دون معرفـة هـذه الشفرات. يقول شولز[22] إن القارئ ليس حرا في صنع المعنى، بـل حـرا فـي العثور عليه متتبعا الطرق الدلالية والنحوية و التداولية المختلفة التي تخرجه مـن نطاق كلمات النص. أي أن المعنى الذي يعطيه القارئ للنص يجـب أن يخضـع للنص نفسه، لتركيبته، المعنى الذي يحيل عليه الدال عن طريق الشفرة التأويليـة، مؤكدا على أن كل شكل هو مجرد نظام تشفير (Codifidation) لبعض الإجراءات الاتصالية التي ثبت تأثيرها على مر الزمن.

يتضح من هذا المفهوم للأدبية بان شكل النص يتقاطع دائما مـع أشـكال سابقة عليه؛ أي التداخل النصي (التناص) (L'intertexualité) الذي يعتبر مـن

أهم المصطلحات المفاهيم السيميائية التي تلعب دورا أساسيا في عملية توليد المعنى، بوصفه علامة سيميائية كما يلعب دورا رئيسا في بنية النص الشكلية بوصف (النص المتداخل) لغة.

ويدعو شولز[23] أيضا إلى بحث طريقة؛ تحول السمات الاعتيادية لفعل التواصل إلى خصائص شكلية للأدب. ويصف هذه العملية بفعالية قائمة على أساس المتعة المتأصلة في العمليات السيميائية الناتجة عن قدرتها على توليد المعنى و إيصاله. وللتمكن من ذلك يرى بأنه ليس من اليسير تحقيق ذلك، بل تتطلب هذه الفعالية تدريبا أعلى من الكفاءة اللغوية. وهنا تأتي أهمية سيمياء الأدب، لأنها آليات ذهنية قادرة على تقوية هذا التدريب وبالتالي تساعد القارئ في التركيز على «المهارات الاتصالية المطلوبة لإكمالها»[24].

فمثلا عندما ندرس نصا شعريا، يجب أن نكون ملمين بموروثه النوعي، أي جامع النص (L'architexte)، ولا بد أن يتمتع القارئ بمهارة فرز عناصر النص. يرى شولز بأن هذين الجانبين أساسيان في أي دراسة سيميائية للشعر، بحجة «أن القصيدة نص يرتبط بنصوص أخرى، ويتطلب مشاركة فعالة من قارئ ماهر قادر على تأويله»[25] «فالنصوص تنبثق من نصوص متداخلة(Intertextes) أخرى، أو من قوالب (Matrices) يقدمها الموروث المتواتر»[26].

إن هذه المفاهيم: **جامع النص -عناصر النص- المشاركة الفعالة للنص - القارئ الماهر- التأويل -نصوص متداخلة- قوالب** . . دعوة إلى القراءة السيميائية، أي قراءة مجازية بخلاف قراءة المحاكاة.

وفي الأخر أقول: إن السيمياء بمفهومها الواسع تصور منهجي أولا وقبل كل شيء، لأنها تحدد قبلا طريقة التعامل مع الموضوع. والمقاربة السيميائية في قراءة النص الأدبي تعتمد جانبين أساسين: الجانب الأول يتعلق بالتصور الذهني لفهم الظاهرة الأدبية بوصفها فعلا ثقافيا. أما الجانب الثاني فهو إجرائي للتصور

الأول، ويتمثل في الأدوات الإجرائية -العملية - والمصطلحات المفهومية التي يتعامل القارئ بواسطتها مع النص -قديمه وحديثه-.

ولابد أن أشير هنا أيضا إلى أن دور نظرية **جاكبسون** في التواصل في تأسيس التفكير السيميائي -أي العناصر الستة التي تحدد فعل التواصل، والأدب تواصل بشكل من الأشكال- فهذه العناصر يحولها القارئ إلى إجراء تحليلي بدراسة العلامات التي تحدد وظيفة اللغة، وبالتالي نوع الخطاب/أو النص كتوطئة دراسة شفرات النص..

وقد قمت بتجارب في تطبيق هذا الإجراء الأسلوبي على نصوص شعرية، فلاحظت تجاوبا كبيرا عند الطلبة، الذين أبدوا رغبة في فهم القصيدة الشعرية انطلاقا من هذا التصور. وكان التركيز على الوظيفة الشعرية التي تعدّ النقطة التي ينفتح منها النص، فكلما هيمنت على النص كان أكثر انفتاحا.

وآية هذا فإن السيمياء حقل دراسي يشتغل فيه البحث، وفي الوقت نفسه هي أداة للتحليل النصي. وهذا ما يجعلها تصورا ذهنيا هاما في فهم الظاهرة الأدبية. وتفسيرها.

الـــهـــوامـــش

[1]- انظر: الغذامي. تشريح النص، ص72.

[2]- المرجع نفسه، ص74.

[3]- شولز، روبرت. السيمياء والتأويل. ص38.

[4]- المرجع نفسه، ص38.

[5] انظر: روبرت، شولز. السيمياء والتأويل ص39-40.

Eagleton, terry. Gritique et théorie littéraire. P : 103. [6]

Ibid. [7]

[8]- الغذامي، عبد الله، تشريح النص، ص75.

[9]- الغذامي، عبد الله، تشريح النص، ص75.

[10]- الغذامي، عبد الله، تشريح النص، ص13.

[11]- الغذامي، عبد الله، الخطيئة والتفكير. ص:49.

Cité dans : Critique et théorie littéraire. Op. cit: P :73 -[12]

[13]- انصبت اهتمامات "بارت" الأخيرة على مفهوم الكتابة بخلاف الاستكتاب. وانصبت أيضا على إنتاجية القارئ الذي حوله إلى عاشق للنص يتلذذ بقراءته.

[14]- ذكره أنطوان طمعه. السيميولجيا والأدب. عالم الفكر. ع3. 1996. والفكرة لجورج مونان(Georges Mounin)

[15]- المرجع نفسه، ص: 208.

[16]- مثلا. جون، مولينو(Jean Molino) ذكره المرجع نفسه.

[17]- المرجع السابق، ص: 208.

[18]- المرجع السابق، ص: 210.

[19]- السيميائيات وتحليلها لظاهرة الترادف في اللغة والتفسير عالم الفكر، ع3. 1996.

[20]- المرجع نفسه.

[21]- شولز، روبرت. السيمياء والتأويل، ص: 47.

[22]- المرجع نفسه ص62.

[23]- المرجع نفسه ص69.

[24]- المرجع نفسه ص69.

[25]- المرجع نفسه ص88.

[26]- المرجع نفسه ص79.

تـعـريـف السـيـميـائيـة

عـرض لأهـم الاتجـاهـات

الأستاذ: **عقـاب بلخيـر**
المركز الجامعي -مسيلة-

ولادة المصطلـح:

تنبأ دي سوسير بنشوء «علم يدرس حياة الدلائل في صلب الحياة الاجتماعية»[1]. ويكون هذا العلم «قسما من علم النفس الاجتماعي والتالي قسما من علم النفس العام»[2]، ويقترح تسميته بـ: Sémiologie أي علم الدلائل. وهي كلمة مشتقة من اليونانية Sémeion بمعنى دليل.

وهو يعتبر أن الألسنية ليست إلا قسما منه. وقد حدد لعالم النفس مهمة ضبط «منزلة علم الدلائل» [3] بينما حدد للألسني مهمة البحث، فيما «يجعل من اللغة نظاما خاصا ضمن مجموع الظواهر الدلائلية» [4].

وهو يتخذ خطأين بسبب عدم الاهتمام بهذا العلم، وظهوره الذي يشكل أهمية قصوى لدراسة الدلائل. التي تعني النسق.

1. الخطأ الأول: هو «ذلك التصور السطحي المتفشي بين الجمهور العريض من الناس. وهو لا يرى في اللغة إلا قائمة من الكلمات»[5].

2. الخطأ الثاني: هو «وجهة نظر عالم النفس الذي يدرس أولية الدليل لدى الفرد. وتلك الطريق أسير إلا أنها لا تتجاوز مستوى التنفيذ ولا تبلغ الدليل الذي هو اجتماعي بطبيعته»[6].

فدي سوسير يرى، أن المسألة اللغوية هي أولا وقبل وكل شيء (مسألة دلائلية) [7].

إذا حسب المفهوم السوسيري، فإن الإنسان يفكر من خلال الدلائل، «فاللغة نظام من الدلائل يعبر عما للإنسان من أفكار، وهي في هذا شبيه بالكتابة وبألفبائية الصم والبكم، وبالطقوس الرمزية وصور آداب السلوك، وبالإشارات الحربية وغيرها. إلا أن اللغة أهم هذه الأنظمة جميعها»(8).

إن نظريته حول الدال والمدلول، التي هي مدار الدراسات البنيوية كلها. لا يمكن تجاوزها، بل يجب الانطلاق مبدئيا من خلالها، على اعتبارها مبدأ البحث عن دلائلية الأنساق العامة للخطاب.

إن الدليل عند دي سوسير اعتباطي، بمعنى أن علاقة الدلال بالمدلول علاقة اعتباطية، فالأول لا تربطه بالثاني أية علاقة فإذا فككنا كلمات الدال إلى وحدات صوتية، تظهر الكلمة حينئذ مجموعة من الوحدات الصوتية، لا تتضمن أية وحدة منها معنى معينا، لكن يرى دي سوسير في التواضع بين المجموعات البشرية، عامل إلصاق المدلولات بدوالها التي تتكون من أصوات معينة. وهو من خلال هذا يبحث في كيفية تشكل المدلولات البشرية الواحدة، وهو يأخذ مثالا لذلك "الإشارات"، فالذي «يفرض استعمال تلك الإشارات هو هذه القاعدة وليس قيمة تلك الإشارات في حد ذاتها»(9).

فالتواضع هو الذي يعطي قيمة لها، ناهيك عن اللغة التي هي أرقى أنواع التعبير، ومؤسسة من المؤسسات الاجتماعية الكبرى.

إن الاعتباطية من خلال ما سبق لا تعني أن الدال خاضع لاختيار المتكلم نفسه، وإنما ذلك يعني أن «الدال غير مبرر، أي انه اعتباطي بالنسبة إلى المدلول وليس له به، أي رابط طبيعي موجود في الواقع»(10).

فالتواضع عند دي سوسير يشكل أساسا مهما، وأوليا في تحديد طبيعة العلاقة التي تربط بين الدال والمدلول.

هذا على صعيد الكلام اليومي أو أي نوع من أنواع الكلام (الأمر هنا يتعلق بأصل المنشأ، إذ المتكلم ليس حرا في تغيير عرف لغوي معين فهو يلبس العرف بالصورة المفهومية التي يحملها والتي تتطابق مع القاعدة الاجتماعية العامة أيضا). بينما نجد اللغة الشعرية تظهر فيها الاعتباطية بشكل أكبر، فهي لغة مجازية، تقلب المفاهيم المتواضع عليها، وإن لم تخرج عنها، لكن السياق يحول الكلام ويغير في مفهوم المعنى بشكل غير مألوف، فاللغة احتمالية منذ بدئها ولا منطقية، يعمل في النفي دورا مهما.

وقد أشار دي سوسير إلى الصفة الخطية للدال، فطبيعة الدال سمعية، بمعنى أنه «يجري في الزمن وحده»(11)، بينما الكتابة «تحقق لها تتابعا في خط المكان»(12). وقد أشار إلى الجانب الداخلي في اللغة هو «ما يغير نظامها بنسبة من النسب»(13). فنظام اللغة مغلق، ومحاولة الولوج إلى الجانب الداخلي فيه، هو محاولة تغيير هذا النظام عبر مستويات اللغة المختلفة، بمعنى أن اللغة تنتقل من مكان إلى مكان بواسطة عملية التفكيك لترك المجال للتأويل والبحث عن العناصر الداخلية (العميقة).

ودي سوسير يقيم علاقة بين الصوت والفكر، ويركز على طابع التجزؤ في الخطاب، فالأمر يتعلق بتلك الظاهرة الغريبة نوعا ما والمتمثلة في أن «الفكر- الصوت، يقتضي وجود تجزيئات في أن اللغة تنشئ وحداتها وذلك بأن تنشئ نفسها بين كتلتين مبهمتي المعالم»(14).

فالفكر شيء مشوش، لا بد له من أن يتجزأ لكي ينضبط، والعلاقة بين الفكر والصوت بمعنى علاقة الدال والمدلول، هي علاقة قفا الورقة بوجهها على حد تعبير دي سوسير.

هذا التداخل بين الدال والمدلول يتشكل داخل نظام، إذا تغير منه شيء، تغير سائر النظام. وقد استعمل دي سوسير مصطلح القيمة La valeur لتبيان

الصفة الترابطية بين الدال والمدلول، حيث اعتبر القيمة مفهوما أساسيا، أهم من الدلالة نفسها، وهو يقدم لنا مثالا حيا عن المفهوم التعالقي للدلائل، التي لا يمكن أن يعوض فيها دليل دليلا آخر، بل قيمة كل دليل إنما تنتج من خلال العلاقة التي يقيمها مع سائر الدلائل. وهذا المثال هو قطع الشطرنج «فقيمة كل قطعة بالنسبة إلى بقية القطع هي رهينة موقعها من الرقعة وذلك كما أن كل عنصر من عناصر اللغة تتحدد قيمته بتقابله مع جميع العناصر الأخرى»[15].

وهو من خلال هذا التناول يبين عناصر مهمة منها:

1. أن هناك اعتباطية خاصة (تواضع على قوانين اللعبة، تواضع على قوانين اللغة).

2. عملية تبديل القطع لا تكون إلا مرة واحدة في كل لعبة، وبمقابلتها باللغة؛ فإن التغيير فيها لا يكون إلا من خلال «عناصر منعزلة»[16].

يشير دي سوسير من خلال هذا إلى ظاهرة الزمانية وتبدل الدلائل Synchronique.

3. استحالة التنبؤ «بالحدود التي يقف عندها ذلك التأثير»[17]: التأثير على كامل النظام، وتكون التغييرات في القيم «بعد كل عملية إما منعدمة أو هامة جدا أو متوسطة الأهمية وذلك حسب الظروف»[18].

4. أن تحويل قطعة من مكان إلى مكان لا تتشابه، ولا تكون حالة التحويل متوافقة، ويشير من خلال هذا إلى الظاهرة المكانية Diachronique.

غير أن أهم فرق بين لعبة الشطرنج واللغة، هو أن الأولى تتوفر فيها المقصودية، بينما الثانية فهي خالية من كل قصد[19].

إذن فإن قيمة الدليل من خلال هذا، تمكن في علاقته بسائر الدلائل، وكل مرة يتبدل فيها موقع الدليل تتشكل قيمة أخرى، تضيف للنظام شيئا جديدا، وتخضع لقوانين خاصة، لا يمكن أن تشوه النسق أو تخالفه في كليته.

كما يمكن لنا معرفة القيمة من خلال مقارنتها بقيمة مشابهة لها، ولنر مثلا إلى علاقات الاستبدال في داخل النص، وذلك يكون بإبدال لفظ بلفظ آخر. ومن خلال هذا الإبدال يتشكل معنى جديد يضاعف مدلول النص، بمعنى إن الدلالة ترتبط بالقيمة لتحدد مجال استعمالها.

تبلور المشروع السيميائي عند بارت Barthes منذ ظهور كتابه Mythologie ثم كتابه Eléments de sémiologie. انطلق بارت من فريدنان دي سوسير، الذي تنبأ بهذا العلم، واحتفظ باللسانيات، ولكنه قلبها، فبدلا من أن تكون السيميائية هي العلم العام للدلائل كما جاء عند دي سوسير، تكون عند بارت جزءا من اللسانيات، وقد اعتمد على هيالمسيلف Hjelmself وليفي ستراوس Levi Strauss، ومن خلالهما سيحاول أن يمزج بين اللغة (كعلم) والأنظمة غير اللغوية.

ولعل أهم ما يميز النظرية السيميائية عند بارت انه يريد حصر الأنظمة غير اللغوية داخل إطار اللسانيات، وهذا مشروع حاول إقامته، لكون أن التحليل أن يضبط العلامات الخارج إطار اللغة (مجمل الأنظمة الأخرى). هكذا تكون العلوم المختلفة (المرتكز عليها في التحليل مثل علم النفس، علم الاجتماع، الفيزياء)، على اعتبارها تدخل في إطار الحياة الاجتماعية التي تنتج العلامات، تخضع إلى إطار التحليل السيميائي، بعد استخراج هذه العلامات. وبارت يقدم مثلا، علاقة بديهية بالاقتصاد وعلم الاجتماع، ولكن السيميولوجيا لا تعالج لا الاقتصاد ولا علم الاجتماع المختص بدراسة الأزياء، فهي تقول فقط، تحت أي مستوى من النظام الدلالي للأزياء، يمكن إدراج الاقتصاد وعلم الاجتماع ضمن التصور السيميائي[20].

وبارت من خلال هذا البحث عن أنظمة هذه الدلائل، يهدف إلى ما هو داخلي، وليس محض نظرة خارجية تتناول الدلائل غير اللغوية وفق تفسير علمي

منهجي ليس له علاقة بالنظام الاجتماعي (مستوى المجتمع، الطبقة، المحل) بـل النتائج العلمية الصرف، هكذا يهدف المحلل إلى تحديد هذا النظام من الداخل[21].

وهو ما يطلق عليه المتن[22] Le Corpus الذي يكون محصلة للتحليل العام للدلائل من طرف المحلل، من خلال معطيات يستند عليها في عمله. فمثلا -كما يمثل لذلك بارت- النظام الغذائي للفرنسيين، يجب أن نقرر بدءا، تحت أي إطار من الوثائق سيعتمدها التحليل (مجموعة القوائم الحسابية الموجودة في الجرائد، المطاعم، أو القوائم الحقيقية المشاهدة أو المحكي عنها). هذا المتن يجب أن نأخذه بشكل دقيق، بمعنى يجب أن لا نضيف عليها شيئا، هذا من جهة، ومن جهة أخرى يجب أن نقتل هذا المتن تحليلا وبحثا. وذلك من أجل البحث عن نظامه[23].

من خلال هذا يستند بارت على المعطى الزماني والمكاني الذي تناوله دي سوسير -الذي سيعتمد ألسنيته- في مجال اللسانيات الزمانية واللسانية المكانية، مما يدل على محاولة قلبه المعطى اللغوي وتحويله إلى المعطي غير اللغوي. أو بمعنى آخر تحويل العناصر غير اللغوية إلى نظام لساني، يحكم خروجه عن التحليل الخاص بالناقد اللساني (الألسني تعني الاختصاص في مجال العلم الصرف).

وهو يعتمد هذين النظامين (الزماني والمكاني) في تحليل الأنظمة العامة داخل المؤسسة، مثل: نظام جرائد الفترة الحالية، والجرائد القديمة، ويبحث من خلال ذلك، عن المتغيرات والمستجدات من سنة إلى أخرى، وقس على ذلك.

إن هذه الدراسة المحصلة لفترات زمنية تدرس الوضع الاجتماعي لاستخراج الطبيعة المحضة لمجتمع وغير ذلك من الاستثمارات السيميائية، هامة ومبدئية، لأنها تسمح لنا باكتشاف الزمن الفعلي للأنظمة، بمعنى آخر تاريخ الأشكال، كما يعبر عن ذلك بارت[24].

ولعل أهم استناد لبارت، قلب من خلاله لسانيات دي سوسير أو اعتبره مكملا ومحددا لهذا النظام السويسري، هو استناده بهيالمسليف الذي كان له دور في البحث عن علاقات الحضور والغياب. فهو يبين أنه لإيجاد تبدل في المعنى، يجب البحث في علامات أخرى، والتي نقدمها بشكل تعاقب بين علاقة (حضور، غياب):

1. هذه العلاقة تتضمن أو لا تتضمن إبراز الجانب النفسي لأحد الطرفين.
2. هذه العلاقة تتضمن أو لا تتضمن تشابها بين الطرفين.
3. العلاقة بين الطرفين (الحافز وجوابه) علاقة وسطية.
4. الطرفان يتطبقان تماما أو عكس ذلك، الأول يغمر الثاني.
5. العلاقة تتضمن صلة وجودية مع الطرف الذي يشتغل[25].

هذه النقاط هي عبارة عن خصائص طرفي الحضور والغياب والمحتوى معا وبهذا يكون لدينا:

1. جوهر La substance de l'expression: وكمثل لذلك جوهر الصوت التمفصلي، لا الوظيفي، وهو الذي يشغل الأصوات، فقه اللغة.

2. شكل منظم للتعبير بواسطة القوانين الاستبدالية والتركيبية (نسجل بأن نفس هذا الشكل، يمكن أن يكون له جوهران مختلفان، الأول خطي والثاني صوتي).

3. جوهر المحتوى La substance du contenu: وهي تلك المظاهر الانفعالية أو الإيديولوجية، وببساطة مفاهيم المدلول (صوت، معنى) (إيجابي).

4. شكل المضمون ويعني التنظيم الشكلي للمدلولات فيما بينها عن طريق حضور أو غياب للطابع الدلالي[26].

هذا الاستناد يعتبر ركيزة، يمسك من خلالها بارت بالمنهج السيميائي ذي المنطلق اللغوي، ومن خلاله يتسنى له قراءة مجموعة الأنساق العلامية داخل المؤسسة.

ويمكن تلخيص نظرة بارت بكونه لا يقيم علاقة بين سيميائية التواصل والسيميائية اللغوية (تسميته نفسها Sémiologie تدل على التواصل الذي يتناول علاقات التواصل بين الحيوانات والحشرات...) فهو يستعمل المصطلح لقراءة الأنماط الاجتماعية التي تدل على هيئة اجتماعية. إنها قراءة مؤسساتية إن صح هذا التحديد. ومن خلالها نستفيد في تناولنا لتراتبات الدوال ونمطها الذي يعبر عن أمة مرتبطة بوضعها الخاص.

يأخذ مفهوم الدلائلية عند كريستيفا مفهوما آخر هو السيماناليز Sémanalyse التي تعني السيميائيات التحليلية، التي حاولت أن تلغي من خلالها اللغة التواصلية التي طغت على تحديد مصطلح السيميائية. وهي تعرفها بأنها «حقل يذكر قوانين الدلالية دون أن يترك نفسه يحاصر من طرف منطق اللغة التواصلية التي تغيب فيها مكانة الذات. وباعتبارها كذلك فإنها تقوم بإدماج طوبولوجيات الدلالية في خط تنظير المنطق، ومن ثمة تتكمش على نفسها، كما لو كانت تتكمش على أحد مواضيعها، ولذلك فهي سوف تتبنى كمنطق، لكن عوض أن تكون منطقا صوريا، فإنها ستكون ما يمكن تسميته "منطقاجدليا"، وهو مصطلح يضفي طرفاه بشكل متبادل غائية الجدل المثالي والرقابة المسلطة على الذات في المنطق الصوري"[27]

من خلال هذا التعريف، يمكن استخلاص مايلي:

1. التحليل الدلالي ليس هو المفهوم السيميائي الذي يتحدد من خلال اللغة التواصلية. وهي بهذا تتجاوز مجموعة من الاتجاهات السيميائية.
2. إعادة الاعتبار للذات، التي تغيب من خلال مفهوم السيميائية السابق.

3. تحويل المنطق الوصفي إلى المنطق الجدلي، القائم أساسا بين الذات والواقع، وهي من خلال ذلك تقلب الجدل الماركسي الذي غيب الذات داخل المجتمع أو الواقع، بمعنى المجتمع/الذات. لا الذات داخل المجتمع.

إن كريستيفيا في عملها هذا تهدف إلى علم نصي، يستند إلى كل العلوم في محاولة توفيق بينهما. ويخولها أن تشكل نسقا معرفيا يلغي تجزيئيتها، ويضفي عليها طابع التراتب والتظافر، وكريستيفا من خلال هذا تعتمد على أسين كبيرين:

1. مجمل أعمال بورس، في تصنيفه للعلوم، التي تبين عمله هذا بقولها: «يخصص بورس في تصنيفه للعلوم، مكانة خاصة لعلم النظريات الذي يضعه بين الفلسفة والملاحظة الصرفة Idioscopie التي تنتمي إليها العلوم الفيزيائية والإنسانية، ويشكل علم النظريات مكونا داخل العلوم الفلسفية (المنطق علم الجمال، علم الأخلاق...الخ) إلى جانب ما يسميه بورس (الفلسفة الضرورية Necessary Philosophy التي يمكن تسميتها بالإبستمي épstemy حسب تعريفه، لأنها الوحيدة التي تحقق ضمن العلوم التصور الأفلاطوني الهليني، بشكل عام للابستمي»[28]. هذا المصطلح يعتمد بورس على أنه التفسير الوحيد الذي يمكن أن يوافق التصور الأفلاطوني الهليني ويخول لدراسة زمانية مكانية[29]، تنتقل عبر التراتبات وتدرس فكر الدلائل من خلال ذلك، وهذا ما لم يتحدد بعد كما تقول كريسيتيفا.[30]

إذا فالمجال السيميائي حسب رأي كريستيفا، يكون نظرية عامة للعلوم. وهذا المجال هو الذي «يغير من التمييز بين الفلسفة والعلم، ففي هذا المجال لا تستطيع الفلسفة تجاهل خطابات (أي الأنساق الدالة للعلوم) ولا تستطيع العلوم نسيان كونها خطابات/ أنساقا دالة»[31].ومن خلال هذا فإن التحليل الدلائلي الذي هو مجال لتداخل العلوم من جهة، ومجال لتحليل نقدي من خلال التصور العلمي

لذلك من جهة ثانية «يرتسم كتمفصل يمكن من الشكل المهشم والمتراتب والتمايزي لمعرفة مادية»[32].

بالنسبة للأس الثاني فهو كما جاء في الكلام الموجود أعلاه، (معرفة مادية) فكريستيفا تستند على نظرية ماركس، ولكنها تقلبها لتعطي قيمة للذات داخل المجتمع، وهي من خلال عملها هذا وهدفها لوضع علم نصاني يفكر لقوانين تبدل الدلائل، تهدف إلى إقامة وضع قائم على تفكير موضوعي يتناول الدلائل داخل الحياة الاجتماعية الخالصة.

وهي تلخص هذا الهدف العام بقولها أن التحليل الدلائلي «يمزق الحياد الخفي للغة الواصفة ذات التضخم العياني والمنطقي، ويعين للغات عملياتها النهائية لتلصقها بالذات والتاريخ، فالتحليل الدلائلي أبعد من أن يتقاسم حماس الجلو سيبميائية التي وسمت العصر الذهبي للعقل المنسق المؤمن بكونية عملياته المتعالية[33]، ولذا فهو يجد نفسه منتميا إلى الخلخلة الفرويدية، وفي مستوى آخر، ماركسي هذه المرة، وبلا علاقة مع الذات وخطاباتها يقوم التحليل الدلائلي بالشكلنة التي يهدف بها إلى التفكيك، بدون أن يقترح أي نسق عام مغلق، وهو يتفادى بهذا الانكماش اللامعرفي للغة على نفسها ليعين لها خارجا/...موضوعا)« (نسقا دالا) صلبا تقوم السيميائيات بتحليله كي تموضع شكلانيته في تصور مادي تاريخي يقيد إليه هذه الشكلنة»[34].

غير أن الأس الأهم الذي يربط نسق العلوم والفكر المادي الجدلي، المقلوب على وضعه الإيديولوجي؛ هو علم النفس، إذا تعلق الأمر بالنص الأدبي الذي يفكر لوحده ويشكل علمه المتفرد الذي لا يمكن أن نشكله له من الخارج، وهذا يعني «ن النص يقترح على السيميائيات إشكالية تخترق صلابة الموضوع الدال المنتوج، ويكثف داخل المنتوج (المتن اللساني الحاضر) سيرورة مزدوجة لإنتاج وتحويل المعنى، في هذه النقطة من مسار التنظير السيميائي، يتدخل التحليل النفسي ليمنحه

مفهمة قادرة على الإمساك بالإمكانية المجازية داخل اللسان، وذلك عبر التعبير المجازي»[35].

إن هذا البحث السيميائي قلب وضعية اللغة، فبدل أن تكون نسقا عاما لدلائل تخضع لوضعيتها السياقية وحسب؛ انتقلت إلى وضعية المفردة المعزولة داخل سياقها أيضا. ولكن هذه المرة تصبح المفردة حاملة لإرث تاريخي من العطاء، ومتصورا قادما من العصور، كما تصبح صورة عامة لوضع اجتماعي خاص.

غير أن السيميائيات وحدها تبدو قاصرة إذا أخذنا بعين الاعتبار العلاقات اللغوية التي تتم بين القارئ والمتلقي. بمعنى العلاقات الإنتاجية التي تنتقل من مجال العلامة كدال معزول إلى العلامة المنتجة في علاقتها بالوسيط.

بعد هذا العرض تنتقل إلى شرح نظرية غريماس التي هي نظرية سردية أكثر من غيرها من النظريات الأخرى.

يشبه غريماس النظرية السوسيرية للغة بحاجز ناري، يمثل بالنسبة لنا (كتصور) عالم المعنى، ومن ورائه شبكة عنكبوت لا تكاد نتبينها، وهي تحيك آلاف الانزياحات (الخيوط) المختلفة والمتشابكة[36].

فالعالم الأول هو الثابت، بينما الثاني، هو عالم الأشياء التي لا نعي منها إلا ما ندركه عنها، وما فكرة التواضع السوسيري إلا صورة مصغرة لعمل الفكر الذي يبدو أوسع من حاجز المقاربة والمقايسة والموافقة.

ولنمثل اللغة في هذا المنحنى، بزحف الكلمة وتقليب وضعها الأحادي (الأول). ومن خلال هذا التقليب يجد الفكر له متنفسا جديدا للتعبير عن الصورة الخاصة التي ليس لها معادل حقيقي في عالم الأشياء الحسية، إنه ينزاح بمحض وساطة لغوية، وما يخرج عن هذا النطاق يبقى مجرد مشاعر دفينة، نحسها داخلنا

وتتنوع فينا وتتبدل مع أنها تتطلب هي الأخرى وضعا خاصا بها، من حيث إنها فاعلية إنسانية.

وأعتقد أن هذا الخطاب هو إحدى صور هذه اللغة الدفينة (الصامتة). وليس الخطاب مجرد استخراج مقصديات الكاتب، أو المتكلم على العموم، وإنما هو أيضا تحريك الفعل الداخلي ذي الوسائط الكلية الملتحمة بعالم الأحاسيس الصامتة، التي ليس لها لغة خاصة إلا ما يندبه من مقاربة لتصورنا المحض. هكذا نحيل الدلائل إلى أنساق خاصة ونخرق العرف اللغوي ونتعدى على حصانة الشكل نفسه، لنخلق لغة جديدة تحاول إيقاظ ذلك العالم الصامت.

ان هذا التناول يحولنا- كما قال غريماس-، من فرع لغوي نحس فيه براحة إلى فلاسفة، ولكن بالانتساب فحسب، لأن البحث في هذا المجال يحيلنا إلى رؤى ميتافيزقية ويقحمنا في فلسفة أبدية[37].

إن النظرية الفلسفية تلك، تجعل من الفيلسوف ينظر لخطاب المعنى، وكأنه استعارة هائلة، تشاكل العالم[38] بمعنى العالم، وهذه الاستعارة (الخطاب) وجهان لورقة واحدة. هنا يمكن مصدر سوء الفهم، كما يعبر غريماس عن ذلك.

وهذا الفهم الخاطئ يقع على السيميوطيقي الذي يحاول لباس أفكار غيره، والحكم على الأشياء (الأشكال، الصفات...العالم) من خلال ألفاظ تقنية.

وملخص القول إن العلمية التي لا تنبع من طبيعة المنهج نفسه تخلع على السيميائي خصوصية بحثه وطبيعته أيضا.

وكذا الحال بالنسبة للرياضي الذي يصدر عن نتائج قطعية أو أنها تنتج عن زخم معرفي يخضع بدوره لمنطق يتبدل ويتوزع، ويقلب وضعه. غير أن السيميائي يجب أن يكون له منطقة الخاص الذي يوجب عليه أن يطور خطابا فوق الخطاب بالنسبة للمعنى «وهذا ما يتوجبه منهج السيميائية الذي يتحول فوق وضعيات كلامية خاصة»[39].

لذا فإن الفلسفة أو العلم كمنهج لا يغني السيميائي في شيء، وعلى العكس من ذلك فإن نظرية المعرفة تفيد السيميائي من أجل مراقبة منهجه، أي تقدير تعادل الأنماط (الأشكال) التي تقدم له أو التي تشكل، وهذا يتم عندما يتعلق الأمر بتحليل المعنى[40].

إن الإنسان يعيش في عالم مفهومي، يشرح نفسه بنفسه، لذلك لا تطرح مسألة المعنى، وكل مبحث في هذا يعد خارجا عن نطاق اللغة Métalinguistique.

وحتى أثناء تحليل الكلام، فإننا لا نقوم سوى بنقل المكتوب، إلى كلام (قلب)، فالمعنى من خلال هذا، إن هو إلا تحليل نمطي (Transcodage) [41].

ألا يطرح هذا الكلام مسألة عجز اللغة وانخداعنا بها، إذ نعتمد عليها في كل سلوكاتنا الإنسانية. وأن المحتوى الذي تحمله هو نفسه الذي نعتقد أننا فهمناه والذي نتبناه أيضا في أفكارنا.

وينطرح الأمر بشكل أكثر حدة على لغتنا المؤسسة، وأقصد بها تلك اللغة النمطية المدرسية التي تعتبر ركيزة تفكيرنا وقياساتنا المنطقية، متجاهلين أن ما وراء هذه اللغة المؤطرة- بحكم العرف الفكري- ننخدع بأحكامها، لكون أن الكثير من تنظيماتها الدلائلية مشكلة تشكيلا مقلوبا على وضعه، ولا تقدم لنا إلا صورة أحادية عن وضعها. في حين أنه يتوجب قبل كل شيء أن ندرس لغتنا كي نفكر بها. فرغم أن اللغة ومتعلقاتها تقوم بلعبة إيهام ولا نتفاهم إلى بالأقل القليل من محتواها العام، فهي تتطلب أيضا نقلا آخر، يأتي من إعادة تصحيح دوالها نفسها.

يعتبر غريماس أن أي طرح حول المعنى يعتبر بديهيا، ما دمنا نحن بالفعل نمارس الفعل اللغوي الذي هو في حقيقة الحال أشياء وحركات[42]. ماذا يعني هذا القول؟

إن المعنى متعال دوما عن اللفظ الذي يحمل طابع التعادل، ولكنه يكون خارج إطار الفعل الحقيقي للمعنى. إن الترجمة تنقل اللغة إلى لغة ثانية، وفي حوارنا اليومي ننقل اللغة من وسيط إلى وسيط آخر وتتم عملية التبادل بهذه الصورة الاعتيادية. غير أن الطرف المهم في هذا العمل كله هو المعنى الذي يكون متعاليا في فكه أو بمعنى آخر Transcodage[43].

ومن خلال هذا القول تصبح كل الفعاليات الكلامية؛ بدءا من المتحدث إلى المتلقي، فالكتابة نفسها. فالناقد الذي يتناولها مجموعة من الأكذوبات أو سوء الفهم، مادام العمل الذي تقوم به هذه الفعاليات (استعمال اللغة والاكتفاء بها) بديهيا، ولا يضيف شيئا لعمل المعنى الذي لا ينطبق أبدا مع عرفه اللغوي الذي نعتمد عليه وحده في الحكم على الأشياء.

يرى غريماس أنه إذا راعينا جانب المعنى هذا، يمكن أن ننشئ لغة ثانية تحوي اعتباطيتها الخاصة بها، أو لنقل إنها تنشئ اعتباطيتها، وهذا خلافا للغة الصرف التي تكلم عنها دي سوسير. إن هذه اللغة التي تمثل المعنى وحده -أي الخطاب الذي يدور حول المعنى- تتحول إلى تمرين سيميائي Exercice sémiotique. والسيميائية من خلال هذا تنشطر دلالاتها.

إن المسألة تتحول في هذا الخضم إلى إنتاج للمعنى، يتحول حينها السيميائي إلى كاتب والكاتب يتحول إلى سيميائي[44].

الطرح هنا يتعلق بكيفية تحول الكتابة إلى إبداع، بمعنى زحزحة المفهوم (التعادل) بين الشكل والمضمون لخلق مضمون آخر، من خلال فهم آخر للغة نفسها من حيث أنها لا تعبر عن اعتباطية؛ بل عن أشياء وأشكال وصفات وأفعال. يصبح الناقد حينئذ مدركا للغته، بمعنى مدركا لوضع اللغة التي يتناولها من خلال تشكيلها لصورة مصغرة عن العالم (بكل صفاته)، وذلك من خلال المفردة نفسها. إن الأشكال دائما تكون مستعملة؛ نتخاطب من خلالها ونتحاور من خلالها أيضا

هذا يعتبر أمرا بديهيا. غير أن الأمر الذي ليس ببديهي، هو تبـــدل الوضعيـــات الكلامية وموت اللغة، ثم إعادة بعثها مجددا من زمن إلى زمن آخر. وهذه حـــــال الكتابة بكامل مستوياتها، فزحزحة الشكل كانت دائما على أشدها، وتبدل وضعيـــة الدال ضرورة ملحة لبعث أشكال جديدة أو محاولة فهمها بصورة أكثر قدرة. وهذه المسألة تتعدى إلى نظرية معرفية في فهم العالم، وتصبح السيميائية من خلال هــذا تطلب نظريتها الخاصة غير المشروطة بالدرس الألسني الكلاسيكي، بل إنها تخلق ألسنتها الخاصة التي تخاطب العالم من خلال صورته المرسومة في الشكل الفنـــي الذي هو الكتابة.

إن غريماس من خلال هذا يحاول الوصول بالاستعانة بهيالمســـليف إلـــى تجزئة اللغة إلى مستوياتها الأربع التي تتضمن: محتوى التعبير، وشكل التعبــــير، الذي من شأنه أن ينظر إلى اللغة من كل زواياها، ويمكن السيميائية مـــن اتخـــاذ وضعية دقيقة لتفسير النصوص.

إنها سيميائية الأشكال، التي من شأنها أن تعطي لنا فهما أوفي للغة المهملـة في أعرافنا الكلامية. بمعنى آخر إنها روح الممارسة الفعلية للكلام.

ثم بعد ذلك نتطرق إلى مدلول التحليل التداولي للخطاب، وهو يقوم علـــى مجموعة من القواعد تستند على :

أ. التداول النحوي ومتعلقاته، بمعنى إشكالية الأفعال اللغوية وما تتضمنـــه، بالمعنى الصريح والمضمر، من خلال حركات هذه الأفعال اللغوية (بمعنى الجمـل ذات الخطابات وليس الجمل النحوية الصرفة) [45].

ب. إشكالية علاقة التبادل في اللغة (علاقة التحاور).

ج. تحليل الخطاب بالمعنى (المنظم) والوظيفي [46]

أما فيما يخص التداولية اللغوية، فإنها تهتم أساسا بثـــلاث مجـــالات مـــن البحث:

1. دراسة اسم مختلف أنماط التفاعلات في اللغة (مجمل الحركات الفعليـة "الكلامية")، أي التفاعلات الكلامية، وشروط استعمالها. وكمثال على ذلــك نجـد مجموعة من أنواع التحاور الذي ينتج منه تفاعل مثل: الوعد، النظــام، الســؤال، التأكيد(47).

2. من خلال دراسة مختلف الطرائق اللغوية التي يتوفر عليها المتكلم، مـن اجل توصيل هذه التفاعلات اللغوية. ويمكن أن يكون هذا التوصيل مباشرا أو غير مباشر. وهذا مقترن بحضور الطابع اللغوي أو على العكس من ذلك، يكون محددا فقط من خلال سياق التلفظ أي حالة الكلام المباشر في مكان ما أو مقام أو حالــة ما.

3. ويكون مجال الدراسة أيضا من خلال ترابطات التفاعلات اللغوية فــي الخطاب عموما، والمحاورة بوجه خاص، تكمل خصوصيــة التفــاعل "التداخــل" النصاني(48).

بمعنى اختلاط مجموعة من التفاعلات النصية التي تقوم أثناء المحـــاورة، ومن خلالها تنتج نصوصا جديدة تقوم بإنتاج مضاعف أثناء عملية التحاور.

إضافة إلى الخطاب الأدبي الذي يقوم بعلاقات حوار (غير مباشرة) والتــي تنتج أفعالا كلامية متعددة، هكذا فالتداولية تكون نهاية مطاف البحــث الســيميائي ومن خلالها يتسنى للسيميائية أن يكتمل فيها البحث.

هكذا أجدني أتناول من التيار التداولي تفرعين كبيرين:

1. النظرية الذاتية الغوية.
2. نظرية الأفعال الكلامية.

وسأحاول تبيان بعض الأسس التي تقوم عليها هذه النظرية:

إن تحليل الخطاب في النظرية التداولية (نقول نظريــة مجــازا لأن فيــها مجموعة نظريات وإن كانت تصب في منحنى واحد) يهدف إلى «تبيان التفــاعل

والتحاور الذي يتم من خلال الحركات الفعلية المباشرة»[49]. وفي الحقيقة فإن «الخطاب التحاوري يمكن وبصورة تامة أن يتحدد بكون مساهمة من طرف المتلقي الذي يمايز ويماثل نفسه لهذا الخطاب»[50].

هذا بالنسبة للخطاب الذي هو لب هذه النظرية من حيث إنها تهدف إلى ما هو خارج عن النحو الصرف، بل تنطلق أساسا من الجانب المفهومي على اعتبار أن الاستعمال يكون مباشرا بين اللافظ والمتلفظ له. والمباشرة هنا تعني الفورية في عملية التخاطب التي تستوجب تفاعلا سريعا من طرف المتلقي. وهذا التفاعل يكون بإنتاج خطاب من الخطاب الأول.

أما الاهتمام الثاني فيتعلق بالبحث في تحليل الخطاب، والتحليلي التحاوري والعلاقة القائمة بينهما.

هناك ثلاث مقاربات نعتمدها في تحليل الخطاب من وجهة نظر تداولية – طبعا– وهي تستند على نظرية مدرسة (بريمنغهام Primingham).

1. هذه المقاربة ترتكز على علم الاجتماع أكثر ما ترتكز على اللسانيات[51].

2. من خلال تحليل الخطاب، فإن الأمر يتعلق بفهم نحو الخطاب[52].

3. إن مبدأ هذه المدرسة يقوم على تحديد مجموعة من أصناف الوحدات الحوارية، وكذا العلاقات (الوظائف) التي من شأن هذه الوحدات الحوارية إنجازها[53].

ثم بعد ذلك نتطرق إلى مدلول التحليل التداولي للخطاب، وهو يقوم على مجموعة من القواعد تستند على:

أ. التداول النحوي ومتعلقاته، بمعنى إشكالية الأفعال اللغوية وما تتضمنه، بالمعنى الصريح والمضمر من خلال حركات هذه الأفعال اللغوية (بمعنى الجمل ذات الخطابات وليس الجمل النحوية الصرفة) [54].

ب. إشكالية علاقة التبادل في اللغة(علاقة التحاور).

ج. تحليل الخطاب بالمعنى (المنظم)، والوظيفي[55].

أما فيما يخص التداولية اللغوية. فإنها تهتم أساسا بثلاثة مجـــالات مــن البحث:

1. دراسة مختلف أنماط التفاعلات في اللغة (مجمل الحركـــات الفعليـــة)، التفاعلات الكلامية، وشروط استعمالها. وكمثال على ذلك نجد مجموعة من أنــواع التحاور الذي ينتج منه تفاعل مثل: الوعد، النظام، السؤال، التأكيد[56].

2. من خلال دراسة مختلف الطرائق اللغوية التي يتوفر عليها المتكلم، مــن أجل توصيل هذه التفاعلات اللغوية. ويمكن أن يكون هذا التوصيل مباشرا أو غير مباشر. وهذا مقترن بحضور الطابع اللغوي، أو على العكس مـــن ذلـــك، يكــون محددا فقط من خلال سياق التلفظ، أي من حالة الكلام المباشر في مكان ما أو مقام ما أو حالة ما[57].

3. ويكون مجال الدراسة أيضا من خلال ترابطات التفاعلات اللغوية فـــي الخطاب عموما، والمحاورة بوجه خاص، تكمل خصوصية التفـــاعل (التداخـــل) النصاني[58].

بمعنى اختلاط مجموعة من التفاعلات النصية التي تقوم أثناء المحــــاورة، ومن خلالها تنتج نصوصا جديدة تقوم بإنتاج مضاعف أثناء عملية التحاور.

هذه عموما أغلب التوجهات، وهي كلها تحيط بالمنهج الســـيميائي وتقـــدم طروحا ثرية ومختلفة للتحليل ترتبط بالجانب اللغوي والفكـــري وتـــترك حريـــة للدارس أن يتبدل وفق وجهة نظر مؤسسة عبر إمكانات النص نفسه، ثـــم البحـــث عن إنتاجه المحض ومحصول هذا الإنتاج بالنسبة إلى متلقيه.

المـــــــراجـــــع

[1]- فردينان دي سوسير: دروس في الألسنية العامة، ص: 37.
[2]- المرجع نفسه، ص.37
[3] - المرجع نفسه، ص.37
[4] - المرجع نفسه، ص.37
[5] - المرجع نفسه، ص.37
[6] - المرجع نفسه، ص.38
[7] - المرجع نفسه، ص.38
[8] - المرجع نفسه، ص.38
[9] - المرجع نفسه، ص.112
[10] - المرجع نفسه، ص.113
[11] - المرجع نفسه، ص.114
[12] - المرجع نفسه، ص.114
[13] - المرجع نفسه، ص.147
[14] - المرجع نفسه، ص.174
[15] - المرجع نفسه، ص.138
[16] - المرجع نفسه، ص.138
[17] - المرجع نفسه، ص.138
[18] - المرجع نفسه، ص.138
[19] - المرجع نفسه، ص.139
[20] - Roland barthes : L'aventure sémiologique. Ed du seuil Paris. 1985. P81
[21] - المرجع نفسه، ص.81
[22] - المرجع نفسه، ص.81
[23] - المرجع نفسه، ص.81
[24] - المرجع نفسه، ص.39
[25] - المرجع نفسه، ص.39
[26] - المرجع نفسه، ص.40
[27] - جوليا كريستيفا : علم النص، ص.17
[28] - المرجع نفسه، ص.17
[29] - المرجع نفسه، ص.17
[30] - المرجع نفسه، ص.17

فضاء النص الشعري

(القصيدة الجزائرية نموذجا)

الأستاذ: **عبد الرحمن تبرماسين**
جامعة محمد خيضر-بسكرة.

لنتعامل مع النص الشعري كجسد ماثل أمامنا ، ونعتبره قناة توصيل ووسيط بين عالم الشعر والواقع والمتلقي. إذ أتمثله جسد ممثل فوق خشبة المسرح يقوم بحركات منتظمة ومتناسقة، مستقيمة ومنحنية في مجال خشبة المسرح، فيقوم باستغلال هذا المجال زمانيا ومكانيا رفقة أنغام منبعثة من حنايا المسرح، مصحوبة بأضواء ملونة، وتارة بأضواء كاشفة، وتارة أخرى بأضواء يصحبها ظل فيقوم جسد الممثل بتجسيد النص الذي يريد تبليغه ولو بلغة صامتة «لغة البانتوميم».

فالخشبة هنا هي الورقة والممثل هو الشاعر(المبدع) و الألوان «البياض والسواد» والتشكيلات الزخرفية، وعلامات الترقيم للقصيدة. والجسد هو النص الشعري الماثل أمامنا فوق الصفحة بشكله الطباعي الذي اختاره له الشاعر (المبدع).

إن جسد الممثل فوق الخشبة وهو ساكن لا يعني شيئا ولا يقدم مدلولا يثير فضولنا لأنه ساكن والساكن ميت لا محال، ولا فائدة ترجى منه وعنده تتوقف الحركة في اللغة العربية وعليه يتم الوقف. لكن جسد الممثل يملي تعابيره عندما يتحرك في شكل فني منتظم، وتتفتق الدلالات إثر الانعكاس البصري على ما يقوم به من حركات، لأن الحركة هي أساس الإيقاع، وهي مؤشر سيميائي في مجال المسرح «و تعاملت معه السيميولوجيا كعلامة بصرية تندرج في إطار منظومة العلامات السمعية البصرية التي تشكل لغة العرض».[1]. وهذه الحركة ليست

ببعيدة عن حركة الإيقاع في النص الشعري المعاصر، وهي الأخرى تمثل مؤشوا سيميائيا لأنها تفتق دلالات النص وتنشرها وتعيد تشكيل لغة النص الشعري من خلال ماتمنحه له من بناء أساسه الصراع : البناء والهدم، اليأس والأمل، الرغبة والرهبة، النجاح والإحباط، الفرح والحزن، الحياة والموت، التقلص والتمدد.

لذا فإننا نقول : إن النص الشعري " كجسد " يمتلك القدرة على التحرك وهذه القدرة منشؤها الإيقاع الشعري الذي يقوم ـ بدورـ وظيفة ديناميكية تبعث الحياة في النص " النص كجسد ".

الشكل الطباعي:

إذا كان النص الشعري العربي القديم يتبع أقصر الطرق ليصافح المتلقي ويلتحم به ويثير فيه شهوة المتعة ويؤثر فيه لكونه " مطرب أو مرقص"[2] وفي ذلك كله يكون لصوت الشاعر ونبراته أثناء الإلقاء أثر ينعكس على أذن المتلقي فيشد انتباهه ويستحوذ على حواسه إن كان من النمط المجيد للإلقاء. ولا شك في ذلك إن كان لمنظره وطريقةِ وقوفِهِ أثناء الإلقاء دورا مميزا.

إذا فالعلاقة مباشرة بين الجمهور والشاعر، ولهذا الأخير مجال واسع في توسيع دائرة جمهوره ، وسحره بطريقة الإلقاء، وهذه تعوض كل شيء يتعلق بالنص كعلامات الترقيم مثلا في العصر الراهن .

ومع تقدم الزمن وتطور التكنولوجيا والطباعة العصرية وانتشار الوسائل السمعية البصرية التي تجسد عصرا حضاريا متميزا يعتمد على المشاهدة والقراءة

كان للشكل الطباعي أثره في مقروئية القصيدة ، لأن أول ما يصطدم به القاريء هو شكل النص وكيفية إخراجه وطريقة توزيعه على الصفحة ومن خلاله تتحدد عدة انطباعات هامة ومؤثرة في المتلقي، وتصل إلى حد التأثير في الدلالة،

وتعمل على تنامي الإيقاع وتوزيعه، ومده وجزره، وانتشاره وتردده، وتقطعه واستحالته إلى واقع صامت ساكن.

لعناصر الشكل أهمية لا يجب إغفالها وإهمالها لم لها من دور أساسي في مساعدة القاريء " لتحديد جملة ما, أو سطر ما، أو فقرة كاملة أو حتى قصيدة ككل"(3) ومن هذه العناصر :

مساحة الصفحة حسب الطبعات إذا كان للنص عدة طبعات, وطريقة الإحراج والعناية به.

الصراع بين الأسود والأبيض، وكيفية توزيعه، وانحصاره وامتداده. مرفقات النص الشعري غالبا ما تكون لوحة فنية (زيتية) من رسومات الشاعر، أو أحد أصدقائه أو شكل من هذا الكون، نباتي، حيواني، يمنح لعين القاريء المتعة والراحة ويهيئه نفسيا للاستعداد للتلقي الجيد، فالاختلاف في توزيع السطور وتصحيف بعض الكلمات ــ إن كان للنص عدة طبعات ــ أثر بالغ لأن عناصر الشكل الطباعي تؤخذ كنظام إشاري. (4)

المساحات البيضاء " الفراغات " الجلية التي تتصارع مع الأسود باعتباره ناطقا والناطق حي يتحرك ينتج الدلالة . أما الأبيض فيفرض على القاريء "المتلقي" أن يصمت أو يستريح وفي كلتا الحالتين إنتاج لدلالة ما أيضا باعتبار الصمت حكمة في كثير من الأحيان أو كما ورد في الأثر " من كان يؤمن بالله واليوم الآخر فليقل خيرا أو ليصمت "(5). وما يهمنا هو الجزء الأخير من الحديث

إذا كان " السكوت في وقته صفة الصوفي "(6) فهو في دلالته الإبداعية غوص في عمق الشاعر ومساءلة رؤاه، لم الصمت؟ أ لحكمة؟ أو لعنف يمارس ضده؟ أ و العكس؟ أو أن الشاعر يتكلم إلى نفسه؟ أم للتأمل والبحث عن شيء يتراءى كالسراب ويستحيل القبض عليه ؟ كلها أسئلة يجيب عليها القاريء وفقا

لفحوى النص وبنائه الرؤيوي ، وما يشير إليه من دلالات، " فإذا كان النطق في موضعه من أشرف خصال العارف... فإن الصمت لا يختص به اللسان لكنه على القلب و الجوارح كلها".[7] لذا فعمقه الدلالي و بعده الرؤيوي قد يكون أبلغ و أبعده دلاله ربما من الأسود الناطق، لأن الناطق- و هو الأسود- لو علم السؤال " ما آفة النطق؟ لصمت إن استطاع "[8] و لأوحى له الصمت في انتباه و خشوع ما يخفيه وما يضمره لأنه تأمل و تحول للفكر في عالم السر، في فضاء الكون المليء بالحيوات الناطقة بالجمال لمختلف الكائنات الناطقة و الصامتة، المتحركة و الساكنة .

في الصمت تغيب لغة الكلام ولا تغيب الدلالة، فبقدر هذا الغياب تكون الدلالة.

أكثر تعبيرا أو بروزا وتماوجا مع الأسود الناطق . ولعل الذات الشاعرة تتعدد هنا فتقوم بأدوار المحادثة، ذات تخاطب جمهورَها، وذات صامته تجول في عالمها الفكري، تستقريء نفسها وتخاطب روحها أو تستغرق في التأمل فتذهب بعيدا ويغدو صمتها أكثر المجالات تعبيرا عن التأمل، والبحث والمساءلة. و" تعتبر لحظة لقاء ومحاورة مع القاريء"[9] ثم تعود من جديد إلى الذات الناطقة. وفي خضم هذا الصراع تتأزم المواقف وتحدث الحركة الإيقاعية فتأخذ منحنيات واتجاهات شتى.

إن إهمال هذا العنصر " البياض" والتقليل من قيمته هو بمثابة غض البصر عن عنصر يعد عاملا عير حيادي في العملية الإبداعية ويوليه الشعراء المعاصرون أهمية كبيرة وفيهم من يبذل جَهدا في تشكيله وتوزيعه على مساحة الصفحة كالشاعرين: العراقي يوسف سعدي والمغربي محمد بنيس[10] حتى يصير النص وكأنه فسيفساء ناطقة يتداخل فيه الأبيض والأسود في أشكال مؤطرة أو متماوجة توحي وتفصح عن دلالة الصراع القائم في الواقع " لأن البياض ليدن

فعلا بريئا أو محايدا، أو فضاء مفروضا على النص من الخارج بقدر ماهو عمل واع ومظهر من مظاهر الإبداعية وسبب لوجود النص وحياته "[11] ويلعب دورا أساسيا في تنظيم معمار النص فوق الصفحة يمينا ويسارا، وتارة يخترق وسط الصفحة ليعلن عن نهاية جزء من النص الكلي، وإذا ما تكرر يصبح دالا بصريا على تعدد الأجزاء في القصيدة الواحدة.

إن معانقة الأسود للأبيض فوق الصفحة التي تجسد لنا القصيدة في شكلها الماثل أمامنا وفي كيفية تنظيم كلماتها وكتابتها عليها وعرضها بطريقة خاصة وشكل خاص هو نوع من اللعب بالإيقاع البصري. الفراغات المتناثرة تبحث عن القاريء ليملأها ودعوة من المبدع لمشاركة قارئه في العملية الإبداعية[12]. ومساءلته عن معاني القصيدة التي امتنعت عن التدفق بفعل المساحات البيضاء.

إن امتناع البياض عن معانقته للسواد هو نوع من الجدب والجفاف وانعدام للخصوبة، وعلامة على توقف صوت المبدع " الشاعر"؛ وانحباس زفراته.

في ضدية الأبيض والأسود تكمن اللعبة بين العدم والوجود فيستحيل الأسود الذي تتقزز منه النفس البشرية باعتباره علامة الحزن والأسى إلى الوجود الحي النابض برموز الحياة المليء بالأنوار وكأنه رحم الأمومة الذي يمنح الحياة بعد الموت ويصبح بمثابة " الخزان الحاوي لكل الأشياء الحامل للحياة والإخصاب "[13]. في انحصار السواد وامتداد البياض، في تقلص الثاني وانبساط الأول يحدث التوتر ويشتد الانفعال وتضطرب النفس المبدعة معلِنة عن توزيع إيقاعي ناتج عن عملية التوازي الشكلي بين الأسطر بل بين الأجزاء. ويبدو لنا النص في شكله المتموج عبر صفحة بيضاء يتحكم فيه المد والجزر بين الضد ين الأسود والأبيض.

في امتداد البياض وانتشاره تغييب للحرف الطباعي لكنه " لا يرمز إلى غياب الصوت لأنه لا يحتاج إلى ترميز وإنما يرمز إلى حضور الصمت"[14] وفي

حضور الصمت، وفي غياب لرمز الصوت يتوارى الشاعر من خشبة المسرح الشعري لمدة زمنية ليجدد هيئته كما يفعل الممثل المسرحي، ليترك لنا المجال للتأمل ولتوقع ما سيحدث ليعود من جديد إن لم تنته المشاهد التي يحدثنا عنها أو ينشدنا إياها، وهذا ما ينطبق مع قول سقراط لرجل صامت: تكلم حتى أراك! و القاريء ينفذ إلى روح الشاعر عندما يستنطق الضدين الأسود والأبيض، وحينما تنفك عقدة الصمت، يندفع صوت الشاعر المبدع معلنا عن ما يخفي، " يتداخل البصري في السمعي، بل يتداخل الحسي في الحسي، وينبثق الإيقاع ويتسع مدلوله"[15] وتبرز مظاهر الشخصية الإبداعية من خلال حالة الهدوء والتوتر والانفعال والقلق والشك، نكتشفها بين علامات الترقيم التي تجسد الحالة العصابية للشاعر، والتي تمنح النص مزيدا من النغم يضفي على صوره المجازية صورا إيقاعية تبعث فيها حركة تزيد من حيوية الصورة الفنية للنص الشعري. إذ تقوم علامات الترقيم بنوع من الاستنطاق للنص أو بالإجابات عن سؤال يؤرق قارئ النص، كما تقوم بإحداث الصدمة لدى القاريء كأن تثير انتباهه أو تزيد من إعجابه، أو تحاوره. وهي في هذا عامل مساعد أو قل : وسيط مهم بين الشاعر والقارئ، إذ تعمل على نقل انفعالات الشاعر التي يحملها النص إلى القاريء مباشرة فتدخله في الحقل المغناطيسي للنص فيتفاعل معها هذا الأخير بفضل ما تثيره من حركة إيقاعية صاعدة أو هابطة أو مسطحة ويستمتع بلحظة اللقاء، لحظة اقتران الصورة المجازية بالصورة الإيقاعية .

إن حضور علامات الترقيم في النص يَحْصُرُ مجال الدلالة ويوجهها إلى مُؤَوِّلْ Interprétant يعني لا يقبل إنتاج النقيض فالنص الشعري المقسم إلى أجزاء، والمرقم، تعمل علاماته على تحديد العلاقات بين أجزائه.فعلامة التعجب بقدر ما تثير من انفعال فإنها تعمل " على التشكيك في تقريرية الجملة الواضحة وتشير إلى شيء ينبغي أن يضمِّنه القاريء في الجملة"[16] والعارضة(ـ) تقوم في

الغالب مقام الفاصلة ونقطتا الإبداع (..) المتواليتان تشيران إلى التواصل، والنقاط المتوالية في السطر(...) تشير إلى استمرار الحدث، والأقواس( ) وعلامات التنصيص« » والتعجب (!) قد تأخذ منحى آخر كأن يستعملها الشاعر للتهكم أو التشكيك، والتأريخ يفيد الزمكانية والظروف المحيطة بالمبدع أثناء عملية الإبداع . والزمكانية تقتضي دراسة المجال، وفي المجال تحدث وتتحدد الحركة الإيقاعية، كما تتحدد الصورة الفنية التي يكون للخيال فيها دورٌ كبيرٌ في إغنائها بعناصر البناء والهدم والخرق، خرق السنن الكونية واللغوية أيضا.

على عكس الحضور يتم الغياب، ولا يحدث الترقيم، ولا يلجأ إليه الشاعر لسببين :

1. الرغبة في اتساع الدلالة أو إنتاج معنى نقيض،[17] وأصحاب هذا الاتجاه* يرون أن الإيقاع وحده كفيل بضبط الدلالة، والقيام مقام علامات الترقيم في توجيه المتلقي فالشاعر الفرنسي " مالارميMallarmé " الذي أنتج ديوانا خاليا من الترقيم يرى أن المدلول " يبقى جليا بما فيه الكفاية حتى في غياب علامات الترقيم ".[18]

ونرى في ذلك استحالة على المتلقي العادي الذي لا يملك ثقافة شعرية خاصة تؤهله لفهم الدلالات ولتتبع نغمات وحركات الإيقاع فيصعب عليه المسك بزمام الدلالة، وتقصي المؤوِّلات والوقوف على الرؤى المقنعة التي تتطلب علامات تزيل الإبهام عنه فيغدو كسائق في مفترق الطرق لا يتبين أي مسلك يسلك في غياب علامات المرور، ويبقى المجال مفتوحا أمامه. والمتلقي هو الآخر يقف على قراءات متعددة في غياب الترقيم الذي يؤطّره ويوجهه.[19] ويغدو مجال النص مفتوحا لأي تأويل.

2. إن الشعراء المعاصرين عَادة ما يلغون علامات الترقيم وبإلغائهم لها يتم إلغاء الرموز النغمية، فعندما نقرأ لنور الدين درويش :

أين دربي الذي خطه قدري

من هنالك.

أم من هنا.

ربما قد تجيب النجوم.

ربما قد يجيب القمر. [20]

لا نجد أية علامة رقمية ، لماذا؟ لأن النص "دراميّ" وجوُّه العام هو الحزن والأسى والكآبة، والملل والضجر. فالشاعر عندما حذف علامة السؤال الدالة على الاستفهام ، والشك قلل من النغمة الموسيقية ليفضح لنا الصورة الحقيقية لجو النص" لذا لا ينبغي الاعتقاد بأن الشاعر لابد أن يضع هذه العلامة "[21] على حد قول جون كوهن.

إذن نقول: إن لعلامات الترقيم أدوارا تقوم بها:

1. توجيه المتلقي أثناء القراءة
2. إنتاج المعنى والإيقاع ، باعتبارها دالة
3. تزيد من جمالية النص شكلا فتبرز نغمية النص البصرية، أو تُعْدمُها، لذا" يمكن أن يَنظر إلى حضورها أو غيابها كأيقون على الانفتاح والتحرر أو العكس، أي كأيقون على الانضباط والالتزام بإلزامات المواضعات التخاطبية ".[22]
4. انعدامها في النص يمنحنا تعددا في القراءات، والتأويل أيضا.

المكان

المكان يحدد "الفضاء" . في غيابه لا يمكن إيجاده هذا إذا أردنا تحديد المصطلحين بدقة، ولكي لا نخلط بينهما. وهو الذي يؤطر الفضاء وبهما معا

يتحدد المجال إذ الفضاء أوسع من المجال وبدونهما ــ المكان والفضاء ــ لا يمكن أن تَحْدُثَ الحركة والعلاقة بينهما تتحدد باستغلال المجال.

في تفحصنا لدواوين الشعر الجزائري المعاصر لم نجد من الرعيل الأول من اهتم بهذا العنصر واستغلاله حسبما يجب. وأقصد بالتحديد استغلال مساحة الصفحة وطريقة الإخراج باستثناء الشاعر صالح باويه. ربما لظروف لم تكن مواتية لهم للتخلص من طريقة السماع والإنشاد، أو لأن الجمهور غير مهيإ فنسبة الأمية كانت متفشية في الناس ، والوسائل التقنية لم تكن متوفرة كما هي الآن.

وبعد الستينيات نجد من الشعراء من اهتم بإخراج الديوان ومنحه نبرا بصريا مميزا يعمل على استقطاب إدراك المتلقي وجذب بصره، وتفننوا في إبراز"كاليكرافية " العنوان بطرق شتى وبخطوط عدة، لأن نبر الصورة ونبر العنوان هما أول ما يصافح المتلقي ويصدُم بَصَرَهُ، وأصبحا بمثابة العلامة الدالة على شيء مجهول تقوم بتعريفه والإشارةِ إليه وهو " كالاسم للشيء به يعرف وبفضله يتداول"[(23)] وهو مؤشر سيميائي ومفتاح للنص وأولي عناية فائقة من قبل الشعراء فكتبوه بخط يدوي مميز, أو بأحرف طباعية لافتة للنظر تميزه عن "النص المتن". وكان للفنان الحظ الأوفر في كتابة عناوين الدواوين والقصائد. كما كان للذات الشاعرة حضورُها الأوفرُ في تشكيل العنوان أو اللوحات التي تتصدر الدواوين سواء برسوماتها أو بإضفاء بصماتها من خلال إيحائها للفنان بما ترغب في تجسيده كواقع شعري في لوحة زيتية تتصدر الديوان.

إن العنوان بالنسبة للشاعر هو عبارة عن إنجاز عملية معقدة ــ عند بعض ــ من الصعوبة الظفرُ بها لأن الإيقاع يلعب دورا كبيرا في تجسيد الصورة، ومن ورائها الحكمة التي يريد الشاعرُ نقلها وتبليغَها إلى غيره, وكيف يتم التجاوب بينه وبين القصائد؟ فهو رسالة محملة بهموم القصَائد التي يضمها الديوان , لذا فهو يحتل موقعا متميزا؛ إذ يتصدر اللوحة بالنسبة للغلاف, والصفحةَ بالنسبة للقصيدة "

بوصفه نصا أصغرMicro texte ويقوم بوظائف ثلاث: إذ يحدد, يوحي, ويمنح النص الأكبر Macro texte قيمة, ويفتح شهية القراءةLa fonction apéritive كما يقول: ر. بارت"[24]

إن العنوان الذي يتصدر الديوان ــ بالخصوص ــ هو من يميز الهوية ويعلن عنها من بعد. فعندما يصطدم بصرك بخط هذا العنوان «قصائد للحزن وأخرى للحزن أيضا» [25] لا يمكنك إلا أن تقول بأنها مغاربية أي أن تضعها في الدائرة الكبرى أولا ثم تقوم بنقلة إيقاعية فتحدد جغرافيتها بدقة ثم تضعها في الدائرة الصغرى "الوطن الأم " بعد القراءة طبعا لأن الخط المغاربي نبره البصري واحد.

أما اللوحات الفنية التي تتصدر أغلفة الدواوين فهي تحمل في أجنحتها مؤوّلاتها الدلالية ، فهي ناطقة بغير لفظ, ومشيرة بغير يد،"كالنصبة " كما يقول الجاحظ. وتنطبق تمام الانطباق على ديوان " النصر للجزائر " الذي صممه الخطاط يوسف الاضرع واختار له الألوان الوطنية , أما "الحرف الضوء"[26] و"ألحان من قلبي"[27] و "من عمق الجرح يا فلسطين"[28] فإن نبرهم متميز ودال بألوانه الزاهية وسيرياليته التي تميز معظم لوحات الفنان" الطاهر ومان ". إن التمييز يبلغ درجة إيقاعية كبيرة ودقيقة في " أغنيات النخيل"[29] إذ لا يكفي الإيقاع البصري بالدليل على أنها جزائرية فقط وإنما يغوص في عمق الدائرة الأصغر ليجسد هوية متميزة في واقعنا الجزائري خاصة والإسلامي عامة, فتنقلنا الحركة والصورة الإيقاعية إلى غرداية، فمن لا يعرف "محمد ناصر" فإن إيقاع اللوحة يحدد ويمنح عنوان ولادته ــ إن صح التعبير ــ ولا يكتفي بذلك فهو يوحي بخصوصيات الوسط الجغرافي والتراثي والثقافي والديني والاجتماعي والعمراني، فهو صدع ورجع بين اللوحة والقصائد والبيئة والمبدع لها في حين تتعرى لوحة قصيدة "غرداية"[30] من جميع مميزاتها الفنية التي جاءت متناقضة مع بيئتها أمام

لوحة " أغنيات النخيل" التي تتزاحم فيها القباب والنخيل والألوان المتساقطة من أشعة الشمس .

إن إيقاعات الألم والمنفى والهجرة القصرية وعذاب الغربة والعمل في الخنادق والأنفاق والمناجم تجسدها لوحة " العودة إلى ثيزي راشد"[31] التي تشغل حيزا ضيقا في وسط أسفل الصفحة كما يشغل المهاجر حيزا لا يتعدى مجالها الفضائي سريرا في غرفة محتشدة، فهي معادل إيقاعي للقصيدة التي يضمها الديوان، ومعادلٌ دراميٌ نقش جُرحا عميقا في نفسية الشاعر, فصورتها القاتمة اللون تجسد الفجيعة التي راح ضحيتها عمال جزائريون من بينهم شقيق الشاعر. واللوحة مجهولة التوقيع لا نعرف هُويتها إلا بعد السؤال، كالذين ماتوا تحت الردم لا يُعرفون إلا بعد التحقيق. هنا تكمن العلاقة الإيقاعية بين هوية اللوحة وهوية المغترب في اللاانتماء إلا للغربة والمنفى, واللوحة هي تَطابُقٌ لما في "قصيدة الوصية ".

أما ايقاعات "وحرسني الظل"[32] تختلف كل الاختلاف عن سابقتها فهي أقرب في حركتها الإيقاعية من "أغنيات النخيل" إذ تحتل موقعا متميزا في الغلاف ونبرها عالي الشدة وواضح يتجسد في الحرف الأمازيغي وفي اللون الأصفر الذي رافق المرء الأمازيغي عبر العصور، وفي قسمات الوجه وبريق العينين، وفي تشققات اللون الأسود الذي يمثل البيئة الجبلية التي انحدر منها الشاعر. هذه كلها عناصر تشكل حركة صراع قائم على الصدمة وإثارة الصدمة . فأول ما يصدمنا هو الحرف الأمازيغي الذي كان محرما ليس من التداول فقط، إنما من البروز. وما تثيره الصدمة هو خيانة الحبيبة لفتاها المهاجر. وبين لوحة " وحرسني الظل" وقصيدة "ثيزي راشد" تناغم إيقاعي وتجسيد لآلام الضياع وانفجار لشحنات وجدانية.

إن نبر الصورة يبقى هو العنصر الإيقاعي المميز لهوية الديوان فصفحة "خضراء تشرق من طهران"[33] يشغل مكانَها وفضاءَها صورة "الإمام الخميني" ويكسوها اللون الأخضر كعنصر رجع وصدى لكلمة خضراء: أما "قصائد مجاهدة" فاختار لها صاحبها لوحة من فن المنمنمات الإسلامية وتبقى بقية لوحات دواوين مصطفى محمد الغماري "عرس في مأتم الحجاج" " قراءة في آية السيف"وغيرها توحي إلى القاريء بما يبوح به الشاعر، وتفرده عن غيره وتوضح انتماءها العقائدي والأيديولوجي. والوحيد من حافظ على تبوء البسملة مختلف دواوينه.

في الجيل الجديد من الشعراء من يتقن الفنين معا الشعر والرسم كَ: عز الدين ميهوبي وعثمان ولوصيف, لكنهم يودون إشراك غيرهم في منح دواوينهم توقيعات ببصمات غير بصماتهم ، لأنها أكثر جاذبية وإثارة , وأوقع في النفس. وتملأ فضاء الصفحة بكامله كما : " في البدء .. كان أوراس "[34] و"اللعنة والغفران"[35] و" قالت الوردة".

أما يوسف وغليسي فلم يكتف بلوحة واحدة لديوانه "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار". الأولى تغطي واجهة الديوان (رسم قرورو) والثانية في الصفحة الموالية للغلاف (رسم فضيلة)،لأن أوجاع الشاعر كانت أعمق من أوجاع الصفصافة في مواسم الإعصار. إذ هي نوع من الإسقاط. وإيقاعات أوجاعه أقوى وأعمق وأكثر حركة من إيقاعاتها. فالسند إلى الآخر هو السبيل للتخلص من حدة الآلام.

ومن الظواهر الجديدة طغيان الذاتية, كما هو متعارف عليه في علم النفس: أن الفنان يعاني من تضخم الأنا, هذه المعانات نقلها أصحابها إلى المتلقي بِ بُورتريهPortrait خاص بهم تعلوه ابتسامة في "المتغابي"[36] و"من القصيدة إلى المسدس"[37] وتبقى إيقاعات البورتريه هي التي تعمل على كسر الحواجز بين الشاعر والمتلقي، فالشاعر الذي كان يُسمع به أو يُقرأ له صار يعرف شكْلُهُ

وملامحه، بـــل وصــــورة زوجتـــه كمـــا فـــي ديـــوان "الإرهاصـــات" لعثمـــان لوصيف*.فلفظة إرهاصات : تجسد إيقاعات الآلام الحادة لزوجة تعاني من الـــورم الخبيث ، تموت ببطء ولا من ينقذها أو يعينها إلا خالقُها، فعبر إيقاع الصورة تنقل هذه الأوجاع والمخاضات التي في قلب الشاعر والزوجة إلى المتلقي.

قديما كان العبور من الخط اليدوي إلى الخط الطباعي أمر يتطلبه العصـــر لظهور تقنية الطباعة الآلية وتوفيرها لجهد كان يقوم به العديد من النساخ, أما الآن وبعد أن بلغت الحضارة الإنسانية ما بلغته من تقدم إعلامي تقني وفر كل الشـروط والخصائص الجمالية التي يرغب فيها المبدع. أصبح يبحث عن طريقـــة العـــودة بالعبور من حيث انطلق لا لأنه يرفض تقنيات الحضارة وإنما لينقل بصر قارئـــه من وضع ألف الحرف الآلي وشكلِه الطباعي إلى وضع مغاير تماما أي أنه يغـــير له الإيقاع البصري الذي تعود عليه إلى إيقاع لم يألفه, إيقاع الحـــرف المخطـــوط بعناية ودقة , إيقاع سمتي روعيت فيه مقاييس الجمالية في انعراجاتـــه وامتدادتـــه وانفراجاته في سمكه ورقته ، ليُشبع رغبة البصر في رؤية حركة الخط ويمتعـــها مثلما تتمتع النفس بالقراءة وحركة الصورة أي أنه يستحوذ على لحظتي المتعـــة : متعة الذهن بالقراءة, ومتعة البصر بالرؤية, وليقرن لذة الإشباع بين العين والأذن, فالعين والأذن لا تشبعان من البصر والخبر كما يقول المثل العربي .* فالنظر إلى القصيدة وهي تحتل موقعا فوق الصفحة أولي عنايـــة فائقـــة لاســـتغلال المكـــان والفضاء ليخرج القصيدة في حلة زاهية, ومن ثم يمنحُه نسبتَه ومنشَأه كالقصـــــائد التالية: قصيدة الزلزلة. حنين, انتصار، للشاعر يوسف وغليسي.

ومن شعراء الجزائر الذين أولوا عناية فائقة لدواوينـــهم وحرصـــوا أيمـــا حرص لتخرج في حلة تصافح المتلقي وتجعله يحس بحلاوة النغمة مقرونة بحلاوة الخط الشاعر الدكتور أبو القاسم سعد الله في ديوانه "النصـــر للجزائـــر" الطبعـــة الثانية. ميز بين المقدمة والقصيدة الشعرية , اعتمد في الأولى الحرف الطبـــاعي

وفي الثانية الخط اليدوي "النسخي" في جميع القصائد مدعمة بلوحات يتصارع فيها الأبيض والأسود, ومستوحاة من القصائد ذاتها، وذلك ليقدمها إلى جمهوره في هيأة عمل فني يثير نشاطه العقلي ، ولتصبح هذه الإثارة عبارة عن مناجزة ذهنية لدى القارىء المتأمل. وتلك هي المتعة العقلية التي يسعى كل شاعر أو مبدع في خلقها أو بثها في جمهوره من خلال عمله الفني. في هذه الحالة تصبح اللفظة الشعرية غير مكتفية بنفسها مهما أوتيت من دلالة ومن قوة إيحاء لأنها تبحث عن إنجاز زخرفي يرفقها ليكمل جمالها ويتمم معناها.

لقد تنبه الشاعر الجزائري مثله مثل إخوانه الشعراء في المغرب و المشرق إلى هذه الظاهرة الفنية التي تجعل من الديوان مجموعة من اللوحات الزخرفية التي تجعل المتلقي يقف أمامها ملاحظا ومتأملا ومتفحصا وناقدا في ذات الوقت, فظهرت سلسلة من الدواوين بأشكال خطية فنية رائعة من: الخط النسخي، و الرقعة و الثلث، و بخط فني آخر جديد تستعمله المجلات الفنية بكثرة (كاريكاتوري) و هذه الدواوين هي:" عرس في ما تم الحجاج، قراءة في آية السيف، أغاني الزمن الهادي، قصائد غجرية، أجراس القرنفل، في البدء كان أوراس, أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، السفر الشاق". ربما كان من بين هذه الدواوين من لجأ إلى الخط اليدوي ليعجل من عملية الإخراج و الطبع كديوان: " في البدء.. كان أوراس". إلا أن هناك رغبة ملحة من صاحبه ــ كما أخبرني ــ في أن يكو ن بتلك الحلة التي اختارها له ليحمل بصماته الخطية و الفنية، فاللوحات الداخلية و الخطوط من رسم وخط الشاعر وكذلك الشأن لـ" أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" الذي شارك فيه صاحبه في تخطيط العديد من قصائده.

إن سبب اختيار الشعراء لهذه الطريقة هو" خدمة المعنى، و الإفصاح عنه من جهته تجميل شكله"[38] وتعويضا لفصاحة اللسان بدقة القلم، و جهارة الصوت

بسواد المداد[39] فجمال الخط وَ وُضوحِهِ يسهل من عملية القراءة و يقرب العمـــل الأدبي من قارئه وفي ذلك تعويضٌ للإلقاء و اختيار للمواجهـــة البصريـــة بـــدل المواجهة السمعية، و مراعاة إيقاع التناسب و التناسق بين الحروف، كما يراعـــي في إيقاع الوزن التجاور و التجانس بين التفاعيل. فمثلما يبعث الشـــعر بهجـــة و حركة في النفس، يقوم الخط بكسر الإيقاع الساكن الذي يطغى على المكان فيمـــلأه دبيبا و حركة. و مثال ذلك قصيدة: [40] "آه يا وطن الأوطان" التي تملأ الصفحـــة أي تشغل مجالا في فضائها كقصيدة أولا, و كلوحة فنية ثانيا، كقصيدة زينت بـــها اللوحة ثالثا. أي أن هناك نوعا من التداخل في الأشياء داخل المكان ليشغل فضاءَه بأبعاد ثلاثية

أ = جمال الشكل والمضمون.

ب= جمال الصنعة والحبكة.

ج = المتعة والمناجزة العقلية. [41]

بهذه الأبعاد أصبحت القصيدة علامة ناطقة ومشيرة ومنتمية بفضل التأطير الزخرفي بخطوط تراثية جزائرية . وأيقون دال على الانفتـــاح علـــى المـــوروث الثقافي وعلى الانتماء لوسط جغرافي محدد بالوطن"الجزائر". والصراع القائم بين الأسود والأبيض هو نفسه الصراع القائم بين الأطراف المتناحرة في الجزائر على سدة الحكم, همومه وعذاباته يتكبدها الشعب والوطن, هو تأويل ســـيميائي لإيقـــاع يتناغم بين الشكل والمضمون.

إن الزخرفة المحيطة بالنص هي أداة اتصـــال وتواصـــل بيـــن المـــاضي والحاضر كاللغة تماما ولا فرق بين المستوى اللغوي وتركيبه والمستوى الزخرفي وتشكيله لأن الأول: هو"تشكيل زماني وتعبير صوتي" والثاني: هو" تشكيل مكـــاني وتعبير بصري كالعمارة".[42] وهما معا يشكلان ما يمكن أن نتفق عليه كَ "تعبـــير سمعي بصري". إن معظم الزخارف التي يضمها ديوان "أوجاع صفصافـــة فـــي

مواسم الإعصار" لم تخرج عن إطارها التجريدي الذي يجسد طقـــوس الانتمـــاء. فإيقاعاتها التجريدية تؤكد هويتها ضمن الدائرة الأكبر, دائرة الإسلام مثل: فاتحـــة الأوجاع, غربة وتعب, طلاق، مهاجر غريب في بلاد الأنصار، حلم من أوجــــاع الزمن الأموي.

إن الإيقاع في الفن التجريدي ــ الإسلامي خصوصا ــ يتعالق مع إيقــــاع أصوات اللغة العربية كلاهما يعتمد على المشبك الثلاثي، فـــالكلام: اســـم وفعـــل وحرف. والأشكال الأساسية ثلاثة : المثلث والمربع والدائرة. إن لم نقل الدائـــــرة هي الأصل لأن الأشكال تستخرج منها. و"كأن المشـــبك اللغـــوي هـــو المشـــبك الزخرفي"(43) فتداخل اللغة في بنائها وفق المنطق المعهود (الفعـــل + الفـــاعل + المفعول. أو المبتدأ + الخبر. أو المسند والمسند إليه) كتقاطع الخطـــوط وتكـــرار الحروف في تشكيل شبكة زخرفية تخضع لقوانين فنيـــة تعتمـــد علـــى التناســـق والتناسب في بناء مشبك زخرفي أو عمارة كالقصيدة ــ تماماــ التي تتوفر فيـــها شروط الحيوية والنماء التي تمنحها حركة إيقاعية تنبض بالحياة، فجمال اللغة لـــم يكتف به الشاعر المعاصر, ولم يشبع نهمه الإبداعي فراح يبحث عن شيء يتمـــم النقص الذي يَشْعُر به فوجده في السمت الخطي وفي الشكل الزخرفي, وفي اللوحة المناسبة للقصيدة ليحدث تجاوبا عاطفيا سحريا ورمزيـــا بيـــن المتـــأمل والعمـــل الإبداعي, والزخرفة والقصيدة، ليمنح قصيدته بعدا فنيا وروحا تثير الدهشة وتهبها هالة من الفخامة والخلود. إننا لا نجد قصائد طويلة في الشكل الذي نتحدث عنـــه عند شعراء آخرين من غير يوسف وغليسي، بالمعنى أنها مؤطرة ومزخرفة، بـــل هي قصائد طويلة في الغالب تحتل فضاء الصفحة بكامله ماعدا قصائد نور الديـــن درويش فإنها تحتل يمين الصفحة من أعلى إلى أسفل أو قصائد سليمان جـــــوادي التي تحتل وسط الصفحة مثل: انتصرنا, تمهل, ماكرة. وهذه القصائد لا تملك أيـــة حلة زخرفية ماعدا السمت الخطي, ولا خصوصية تحدد انتماءها الجغرافي .

إن القول بتجريدية الزخرفة لا يمنح أي شيء يزيد من العاطفـــة ويقــوي الخيال، فوظيفتها لا تتعدى حدود التأطير، أو إعطاء قسط من الجمال الناتج عـــن التكرار، أو التقاطع والتعامد. إن مثل هذا القول هو اعتراف بوظيفتـــها الجماليـــة وخدمتها للمعنى والإفصاح عنه بتجميل شكله الذي يريح البصـــر ويمتـــع العيـــن كالموسيقى تماما فهي لا تمثل أي شيء لكنها " أشبه بالمشبك الصوتي تتداخل فيـــه الوحدات الصوتية والنغمات بعضها مع بعض وفق نظام داخلي خاص يمتـــع الأذن ويطربها" و" يضع الرؤية في السمع " أضف لذلك أن هذه التجريدية هي وليـــــدة الدين الإسلامي الذي حطم الأصنام وغير العقليات والمعتقدات وحول كل شـــــيء إلى ما ورائي أو إلى تجريدي, ولذلك كان من الطبيعي أن يتخلى الفنان المســـلم عن الفنون التي تجسد الجسد وتبرز مفاتنه وأن يبتعد عن المظـــاهر التـــي تمنـــح الضلال، ومن ثم جاء ايقاع صوره إيقاعا تجريديا سطحيا. لا يعني ذلك أن الفلسفة الإسلامية تمنع البحث في العمق والحجم وإنما تتجنب بعض العناصر التـــي فـــي الطبيعة كصورة الحيوان والإنسان وصنع تمثال له. كان هذا هـــو المعتقـــد، وإلا لماذا لانعثر على فنون تجسد مظاهر الطبيعة الحية وتمنحها الضـــلال والعمـــق ؟ وبالرغم من ذلك فقد تبحر المسلمون في مسائل أكثر تعقيدا مـــن فنـــون الرســـم والشعر, فكان مثلا علم الفلك والرياضيات والكيمياء من العلوم التي غاصوا فيـــها وأتقنوا دراستها. إذن مظهر التجريد والاهتمام بالخط مرده ديني بحـــت, وخدمـــة للدين والكتاب المقدس" القرآن" ومن ثم انتقلت العدوى إلى الشعر وكتـــب اللغـــة, فأطروها ووضعوا لها الهوامش.

إن التجريدية في الفن الإسلامي تمنحنا دائما إيقاعا دائريا, وإن لم يكن ذلك فحلزونيا كما في فن المنمنمات, والقصائد التي أشرت إليها في ديوان: " أوجـــــاع صفصافة في مواسم الإعصار" تؤكد ذلك.

المســاحــات البيضـــاء

بين القصيدة العمودية والقصيدة الحرة اختلاف كبير في استغلال الصفحة "المكان" فالشكل المكاني للأولى لا يعترف للمساحات البيضاء إلا بما يمليه عليه البناء التناظري القائم على التوازي, أي أن شكله جامد وطريقة استغلاله للمكان إيقاعيا معروفة بشكل مسبق بالنسبة للبصر وللذهن أيضا, فلا يمكن تصور القصيدة العمودية خارج هذا الشكل الإيقاعي

بياض البداية	الصدر	قاسمة أو بياض يساوي وقفة زمنية	العجز	بياض النهاية

لأن الشكل المكاني في القصيدة العمودية يخضع للبنية الزمنية التي تخضع للبنية العروضية في تنظيم المكان. والشاعر في هذه الحال مقيد بنمط البنية الإيقاعية التي ينسج عليها قصيدته, كأن تكون ذات بنية تامة أو ناقصة . والناقصة ثلاثة أشكال هندسية: مجزوءة، ومشطورة، ومنهوكة. وهذا البناء يرفض مبدأ الجريان"Enjambement" إذ عد التضمين في نظر النقاد القدماء عيبا في نسيج الشعر.

إن خضوع البنية الزمانية للتشكيل القبلي، جعل من المكان شكلا جاهزا وقبليا، ومن ثم أصبح البصري قبليا كما يقول محمد بنيس؛ فأصبحت " القصيدة العمودية منزلة تنزيلا فوق الصفحة الطباعية"[44] والشاعر ملزم بهذا البناء ولا يملك حق التصرف فيه. لكن بعد اصطدام الصدر بالعجز تداخلت "الأجزاء" * في بعضها وتعدد البياض وأصبح مبدأ الجريان هو السائد ولم يبق إلا مثول الجسد أمام الشاعر. وأصبحت القصيدة شكلا هندسيا, أو جسدا أنثويا يفعل به ما يشاء ويبتكر له الهيئة التي يشاء ويوزعها على الصفحة ليشغل الفضاء الذي يمكنه من التنفس بالطريقة التي تريحه وتجعل القاريء أكثر تأملا واستقراء للصراع الدائر في القصيدة من خلال صراع الأسود والأبيض . إذا فلتشكيل المكان وملء فضائه

أصبح عمديا وغير قبلي, وأبدى الشاعر له أثر في كل تصميماته وإخراجه حسب ما تمليه نفسه ومشاعره, فامتداد البيت الخطي وانقباضه، وامتلائه وشحوبه, وتمزقه وتواصله، من فعل الشاعر وهذا الفعل له مؤوّلٌ يؤوّله، وكما فعل محمد الصالح باويه بقصيدة " ساعة الصفر" هذا الفعل:

في ترابي, أيها النجم الصديقْ
قد صحا الكنز البطولي الغريقْ
في بلادي, بحرْةِ الشوق الطليقْ
إن تزرنا, تلْق في وهران قبرًا
وشجيرات كئيبة
لا تسلْها عن شحوب الشمس
نجْمي,
لا تسلْها عن غموض السر . . .
مهلا ،
إنه قبر خطيب وخطيبة
وعدا صحبي بنصر, بزفاف ساحريٍّ,
بعْد تمزيق المصيبهْ
وأخيرا .. كان يوم ،
مزّقا فيه انتظارا,
يوم خلْق و عروبه
حدثت عنه النجوم السبعُ
دهرًا. . .
عانق الصبح دروبه[45]؛

إن معمارية هذا النص وطريقة توزيعه في فضاء الصفحة منحـــه هندســـة مميزة اقتصرت على شغل مجال شبيه بالعمود في اســـتقامته لا فـــي امتلائـــه إذ اعترضته توزيعات يتعانق فيها الأبيض بالأسود داخليا لا على الهامش فقط، ممـــا يجعل البصر يصطدم بصورة إيقاعية يبرزها البيـــاض والفراغـــات بيـــن ثنايـــا السطور, وتتضمن دلالات ناطقة يؤكدها السواد الناطق, وبفضلـــه أصبحـــت دالا بصريا يوحي بالشحوب والغموض والقبر و التمزق. وكل هذه المفردات الأربـــع لها وقع في النفس يثير فينا صورا إيقاعية مأساوية أليمـــة لكـــن محقّـــزة توعـــد بالنصر. لما فيها من إيحاء دلالي وإيقاعي, فإيحاؤها سبع وهو نوع مـــن الإلـــهام الشعري حينما حدث عنه الشاعر: النجوم السبع , وعانق الصبح دروبه. وســـنوات الثورة سبع وإيقاعها رملي مسرع مليء بالفجوات والتمزقـــات , ملـــيء بالدمـــاء أيضا. والإيحاء يمتد في الجزء الأخير من القصيدة حيث يملأ الســـواد الأســـطر, وتصبح الكلمات متراسة وتنسجم البنية الزمانية مع البنية المكانية ، ويصير المجال في وسط الصفحة عمودا مستقيما وممتلئا وتتجاوب أصوات القافية المقيدة (الـــراء واللام) مع بعضها ملبية للشرط " إن تزرنا أيها النجم المغامر " استجابة الشـــعب للثورة. (النص مقيد بِ 1958)

عند جيل ما بعد الثورة

أ. عبد العالي رزاقي

الصفحة عنده كلها فضاء ووطن يتنقل فيها ويستقر كيفما شـــاء دوّن قيـــد أوشرط كما في قصائد " أطفال بور سعيد يهاجرون إلى أول ماي " وإيقاعها يميـــل للتدرج إلى أن ينتهي البيت الصوتي بوقف حيث يكون مشبع بالمعنى والـــوزن . يقول في قصيدة" إعلان في فائدة الغائبين ": ــ من الكامل ــ

الحب صار مدينة

يتسكع الشعراء في دمها
ويمتهنون قتل الوقت
وللفقراء (أوسمة)
يقدمها الملوك
إلى الملوك
هديــة.

وأنا وأنت
يشدنا عرق السواعد والجبين
وليس أوسمة الملوك(46)

إن التشكيل المكاني عند الشاعر عبد العـالي رزاقـي يخضـع لمعـادل موضوعي له علاقة بإيقاع الانتماء. فاتجاه الكتابة العربية من اليمين إلى اليسـار أمر لا جدال فيه لكن أن يبني الشاعر مجاله ويملأ فضاء الصفحة وفق ما يناسـب الدلالة والمعنى فهو مؤول لتوليد المعنى. فحينما يتعلق الأمر بالأرض الأم، يكون الاستقرار والوقف النهائي في الوسط، مما يعني الوسطية، فلا غلـو ولا تطـرف فيما يتعلق بالوطن . يقول في قصيدة " الوطن الحب الغربة ":

في كبوة انتحار
يمتد ظلي . . أتنفس دخان الغارقين في بحيرة اغتراب.
أبحر عبر رحلة الميلاد والموت لأهتف أمام الله
والإنسان والتراب:
ــ أحبها
وسوف أبقى دائما أحبها
وغارقا في حبها
جزائر. (47)

واضحة جدا لغة الصراع القائمة بين لعبة الأبيـض والأسـود فـالامتداد والإبحار في الشاهد يحتل السطر بكامله, والإيقاع متواصل بين السـواد والنفـس الشعري والتوقع مستمر, وفجأة تحدث الخيبة ويتدخل الأبيض وينحصر الامتـداد , ويتبدل عنصر الخيبة ويتحول إلى مد وجزر, وتدرج نحو النهاية, ونحن في أشـد

اللهفة لمعرفة لون وشكل واسم الحبيبة, وإذا به يستقر في الوسط معلنا عن نهاية البيت الصوتي ومصرحا باسم الحبيبة " الجزائر", كل هذا الإيقاع يدركه البصر.

يقول في قصيدة " أغنية إلى مستفيد من الثورة الزراعية ":

ــ من الكامل ــ

يا أيها الشعراء

حولنا السفينة نحو ميناء جديد .

لغة المناجل

والمعاول

علمتنا :

كيف نحرث، كيف نزرع, كيف نحصد, كيف نبني،

كيف نعلي، كيف نصبح ثائرين. (48)

الإيقاع البصري في هذا المقطع يبدأ بالسواد من اليمين ثم يمتد لينتهي عند الوقف في اليسار وفي البيت الثاني أخذ في التدرج من اليمين إلى اليسار , وفي الوقت الذي نتوقع فيها أن يعلن النهاية تحدث الخيبة فيمتد السواد ليمتلئ السطر, ويفاجئنا بالتمزق من جهة اليمين الذي فضل الصمت ، ويحتل السواد أقصى اليسار.

مثل هذه الإيقاعات عديدة في دواوين عبد العالي رزاقي، ومنها ما يعكس البصر في السمع كرقم سبعة:

.. على القلب أحفر وجهك .. ،

والعرق المتصبب، فوق الجبين ،

يبرعم في الأرض سنبلة .

والمناجل،

تعشـــق ،

حصــــــد،

السنابــــل. (49)

إن هذين البيتين يشكلا ن فضاء رقميا(رقم سبعة) الذي يتجاوب إيقاعيا مع الإهداء:

" إلى المليون

.. إلى أبطال

الأرض "

فحصد المليون استمر لسبع سنوات, وحصد السنابل : يوحي بالرقم كمرجع بصري ، وترجيع في السمع من خلال استحضار الآية الكريمة (.. وسبع ســنبلت خضر وأخر يابست) (50) هذا الترجيع الإيقاعي رأى الشــاعر تجســيد زمكانيتــه ليستوقف البصر عنده.

أما أزراج فيختار للجزء الثامن من قصيـــدة " يوميـــات مغــترب يمــزق الخريطة" عنوانه "عرس" الشكل العمودي الذي يحتل وسط الصفحة في استواء قائم يذكرني إيقاعه بإيقاع الألوان والخيرات في العرس الأمـــازيغي حيــث يملــؤون المزاود

الملونة بكل الخيرات (حبوب، تمر، تين، حلوى..الخ) فيرصفونها بعضـــا على بعض في شكل عمودي يتوسط جدار بيت العروس . وتجلس العروس مسندة ظهرها له وإذا بالبيت لوحة فنية من أجمل ما يكون ــ وتسمى ثيجي ــ ربما كــان وعي الشاعر هو الذي استدعى هذه الصورة الإيقاعية الملونة بالألوان وخاصـــة " الأصفر والأزرق والعنابي والأخضر"والخيرات التي مـــلأت وجدانــه فجســدها كالتالي:

8 ــ عـــــرس

تزوجت كهفـــا
فأنجبت ظلمــــة
تزوجت همــــا
فأنجبت قرحـــه
تزوجت ذاتــــي
فأنجبت غربـــــه
تزوجت بحـــرا..

فأنجبتُ غيمـــــــه
تزوجت كل الأغاني
فأنجبت ذلـــــــه
وحين تزوجت تربة
ولـــدنـــا السنـــابل
وأقسمت من يومها أن أظل وفيا لها !. (51)

إن هذه الصورة مفعمة بالإيقاع البصري فالبياض الذي يحاصرهـــا مـــن اليمين واليسار يمنحها الإزدواجية التي يعكسها السواد الممثلـــة فـــي تزوجـــت ، وأنجبت ، والدلالة المتولدة عن : كهفا, هما, ذاتي, بحرا، الأغاني، تربة. كمـــا أن التكرار الصرفي بتبادل المواقع أعطى نوعا من التظافر الإيقاعي كما في "ثيجـــي" أو في المشبك الزخرفي للعمود الذي يتوسط عمارة المنزل .

إن إيقاع الألم والغربة والتوجع ينطقٍ به مؤول دلالات الإنجـــاب ، إلا أن الأمل في الوطن، وحب الوطن أنسى الشاعر كل الهموم عندما غير من:

1. إيقاع الوزن بزيادة تفعيلة ودخول ظرف الزمان المبهم "حين" الذي يدل على قدر من الزمان
2. تغيير مدلول الكلمة من فعل أنجب إلى فعل ولد، ومن المفرد إلى الجمع وكأن الإنجاب متعلق بحالة فرد فقط والولادة متعلقة بحالـــة ثنـــائي أو جمع.
3. حاجة الشاعر إلى تغيير الظرف الراهن لا المكان، للدلالـــة علـــى أن خصوبة المكان متوفرة والمراهنة تبقى على تغيير الزمان لا المكان.

ونضيف إلى الشكل أنه قلب إيقاع البصر في البيت العمودي قلبا عكســـيا تماما، فاستحال السواد إلى بياض، والبياض إلى سواد. فحيث يصمت في العمودي ويتنفس يكون النطق على هذا الشكل:

الشكل الأول: العمود التناظري التراثي

البيـــاض

الشكل الثاني: العمود الأحادي القائم

البيـــاض البيـــاض

في قصيدة "عودة خيول مملكة المساحيق"[52] قام الشاعر باستغلال فضاء الصفحة بكيفية تعكس حركة إيقاع رمل الصحراء أو في تموجات تشبه كثبانا رملية وخياما بدوية. أما الغيوم فقد أحاطت بعنوان المدخل في أعلى يمين الصفحة وهذا ما يفصح عنه السواد. فباستغلال عنصر السواد منح الحياة للبياض بان يصير دالا على بوابة الخيمة والسواد ضلالا بين كثبان الرمل وذلك عندما نقوم بوصل رؤوس الخطوط. والقصيدة في هذه الحالة أصبحت جسما طباعيا له هيئة بصرية ساهم الشاعر بخط يده في تجسيده لإبراز القلق الذي ينتاب الغريب ومدى الحيرة التي يقع فيها.

في قصيدة " تراتيل حزينة من وحي الغربة" يقوم يوسف وغليسي ب:

1. **الفصل** بين الكلمات بالخط المائل ليوظف قافية داخلية وليحافظ على إيقاع الوزن.

وأنا غريب / في وحدتي
وأنا وحيد / في غربتي
الشعر معتقلي[53]

2. **الوصل** بنقاط الوصل كي يستمر تدفق الإيقاع وتتجسد الحيرة في الصراع القائم بين الفراغات التي تحتلها نقاط الوصل والكلمات.مثل:

لكنني متثاقل ..
متشرد .. متسكع .. متسائل..
أنا مبحر في يم أحزاني ..
وهذا اللغز أشرعتي .. ,,
متسائل – في حيرة – ،
والصمت أجوبتي ! ... .[54]

اللغز، سؤال يبحث عن جواب. قلق يفتش عن هدوء، لكن تدخل الفاصلتين المتتابعتين بعْد نقاط الوصل (وهذا اللغز أشرعتي .. ,,) زاد من الحيرة وطغيان الأحزان التي لم يجد أجوبة لأسئلتها إلا الصمت واستمرار الصمت المؤكد بعلامات الترقيم (! ... .) التعجب، والاستمرار، ونقطة الوقف.

إن الصراع بين الفصل والوصل يزداد اشتعالا ليفصح عن موقف درامي حزين فلم يكفه التماوج بين الأبيض والأسود لملء فضاء الصفحة فاستنجد بالتشكيل الزخرفي للأحرف وهي في صراع مع الموت من أجل البعث، وفي هذا الخضم كان للموت لون أبيض كالكفن، يتجلى للبصر في كلمة "موت" وهي بيضاء، يشيع جنازته الحرف الأسود، الحرف الخصب المشكل لكلمة حياة.

إن لعبة الفراغات التي تتطلب من القاريء الجهد لملئها ضئيلة جدا وتكاد تنعدم في الشعر الجزائري المعاصر – (_الموزون) – كهذا المثال: (من الكامل)

سلمان! يا(...) ! يا أيها العربي .. يا (...)
بغداد في منفى العروبة؛ لا رفيق ولا حبيب ..
أفرغ نشيجك من نشيدك
بالنشيد،[55]

إن النقاط :بين الأقواس توحي بنص غائب على القاريء استحضاره، الغاية من ذلك؛ إشراك القاريء في العملية الإبداعية، واستنطاق السواد بدل الاعتماد على السماع. والتذوق وحده لا يكفي، فالمتلقي لهذا النوع من الشعر لابد أن يكون قارئا ويملك ثقافة شعرية ونقدية لأن مثل هذه النصوص موجهة إلى جمهور معين يتلقى بالسمع والبصر،

إيقاع النهاية

في القصيدة الجديدة إيقاع النهاية ـ للبيت الصوتي أو للقصيدة ـ أصبح يدرك بصريا قبل إدراك السمع ، فحسن التخلص هو إيذان بانتهاء البيت أو القصيدة بحيث لا يبقى للتنفس بعده تشوف، كالشكل التالي :

أ. نموذج نهاية البيت الصوتي في شكل متدرج:

يتغنى عربيا
ساحر الألحان، قاهر
سيد الأحرار .. ثائر ..
الجزائر .. الجزائر..
أنا بنت النور
أخت النار
أم المعجزات. [56]

ب. نموذج متدرج مع تكرار صوتي لحرف حلقي للشاعر حمري بحري:

حلو صوتي .. حلو ..
يا ريح
يا ريح
امنحيني صوت الشيح[57]

ج. نموذج تتكرر فيه الكلمة الواحدة بشكل متقاطر عموديا، وتكرارها رجع لصدى حرف الراء الذي من صفته التردد:

آه امرأة تتسمي فيبتهج الله
ثم ترددها الكائنات:
جزائر!
جزائر!
جزائر! (58)

وهذا شكل لنهاية القصيدة

أ. أبو القاسم خمار (من المتقارب)

أيا صرخة الثأر في أضلعي..!
مطية..!
شهية..!
ضحية.!
ربوعي شقية. (59)

إن تقاطر الكلمات في الشكل العمودي توحي صورته الإيقاعية بالتشوف إلى الخاتمة

ب. الأخضر فلوس

أن الممات . .
. . هو الحياة . .
بلا انتماء
والياسمين . .
هو البنفسج . .
والشقائق ! (60)

إن التدرج الذي تعرضت له القصيدة في الشكل الخطي لم يحدث لها إلا في آخرها وهو دال لا يحتاج إلى تأويل آخر غير الإشارة إلى النهاية.

ج. نموذج ثالث يمثله التلكؤ في نطق الكلمة و كأن الناطق يعاني من الهتهته ولا يتم نطقها إلا بعد انفجار صوتي الذي هو صدى الانفجار. يقول سليمان جوادي:

إن من فات ما مات
لكنه زمن يتمدد، يمتد ..
فوق بساتين حقدي
و ينت ...
و ينتظ ...
ينتظ ...
ينتظ ...
ينتظر الانفجار ... (61)

د. نهاية تتمثل في إيقاع بطيء يعلن عنه تمزق الكلمة الواحدة إلى أحرف

اصمتي لا تكملي
إن البركان موعده
و جسمي ...
م ... ث ... ق ... ل ... (62)

هـ. ترديد الكلمة في هيئة تكرار يهب السمع إيقاع الصدى الذي يتباعد شيئا فشيئا

إلى أن يختفي. وأمثال هذه النهايات يستخدمها الشعراء بكثرة وفي أشكال هندسية مختلفة. يقول يوسف وغليسي:

أغدا تسافر دهشتي ؟!
أغدا تعود براءتي ؟!
أغدا تعود خليصتي ؟!
أغدا تعودْ ؟!
أغدا تعودْ ؟!
أغدا تعودْ ؟! ...(63)

و. نموذج ينتهي ببياض و تتوقف الذات الشاعرة عن الإنشاد وينقطع الصوت ثم تعود في هيئة راوية لتروي ما حدث لها، وتترك الحدث مستمرا كما في قول الشاعر عبد الله العشي:

يا خالقي ...
يا خالقي ...

صرختْ ،،
صرختُ ،
صرختْ ،
وانقطع الكلام ....
....
....
وسقطت ...
مغشيا علي ... (64)

عندما انقطع الكلام ساد الصمت وصارت الصفحة يبابا والموقع جديبا والمكان خاويا.

ي. نموذج ينتهي بنقاط القول، ثم تليه أسطر بيضاء موقعها بين القوسين إذ يستحيل الصمت إلى أثر رجعي للصوت يرى ولا يطبع

سأسميه . . .
ولكن . . .
سوف لن يسمعه . . .
أحد مني سواك .
فاسمعيه :
(. . . .
. . . .
. . . .) (65)

هذا البياض الذي انتهت به القصيدة هو نوع من الهمس في أذن المخاطبة لا يسمعه أي منا ، إنه البوح الذي لا تأويل له إلا من خلال القصيدة

الـــهـــوامـــش

[1] . هناء عبد الفتاح. مسرحية على معزوفة الجسد الإنساني. مجلة إبداع. العدد التاسع. القاهرة. سبتمبر1997. ص140.

[2]. نور الدين بن علي بن الوزير أبي عمران. المرقصات والمطربات. دار حمد ومحيو. .بيروت. ص7.

[3]. د. سيد البحراوي. في البحث عن لؤلؤة المستحيل. دار شرقيات. القاهرة ط1. 1996. ص43.

[4]. جون كوهن. بناء لغة الشعر. ترجمة أحمد درويش. دار المعارف. مصر. ص 117.

[5]. يحيى بن شرف النووي. رياض الصالحين. مؤسسة الرسالة ط 10. 1985 ص420.

[6]. عبد المنعم خفاجي . المعجم الصوفي. دار الرشاد القاهرة. ط1. ص150.

[7]. نفسه ص 150.

[8]. نفسه ص 150.

[9]. رضا بن حميد. الخطاب الشعري. مجلة فصول. مجلد15 عدد2. صيف 1996 ص102.

[10]. يوسف سعدي. الأعمال الكاملة. دار الفرابي. .بيروت ط2 . 1997ص51. محمد بنيس. في اتجاه صوتك العمودي. مطبعة الأندلس. الدار البيضاء 1997ص65.

[11]. رضا بن حميد. المرجع السابق ص 100.

[12]. رضا بن حميد. المرجع السابق ص100.

[13]. محمد فكري الجزار. لسانيات الاختلاف. الهيئة العامة لقصور الثقافة مصر 1995 ص61.

[14]. أ. د. أحمد السرغيني. إيقاعية الشعر العربي، مجلة العلوم الإنسانية. شتاء 1998 جامعة الكويت ص118.

[15]. د. سيد البحراوي. في البحث عن لؤلؤة المستحيل. ص47

[16]. محمد الماجري الشكل والخطاب. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء ط1. 1991ص109

*. أر يسطو لم يرقم نصوص هيراقليطس خوفا من منحها معنى مضادا.

[17]. محمد الماجري. المرجع السابق. ص110

[18]. نفسه ص260

[19]. نور الدين درويش. ديوان السفر الشاق. رابطة إبداع . الجزائر. صفحة 22

[20]. جون كوهن. بناء لغة الشعرص117.

[21]. محمد الماجري. المرجع السابق. 266

[22]. لحسن احمامة . قراءة النص , بحث في شرط تذوق المحكي. دار الثقافة. المغرب ص 141

[23]. رضا بن حميد. المرجع السابق ص 100

[24]. ديوان لـــ: سليمان جوادي

[25]. ديوان لأبي القاسم سعد الله

[26]. ديوان لأبي القاسم خمار

[27]. ديوان لـــ: محمد الأخضر عبد القادر السائحي

[28]. ديوان لـــ: محمد الأخضر عبد القادر السائحي

[29]. ديوان لـــ : محمد ناصر

[30]. قصيدة في هيئة ديوان للشاعر عثمان لوصيف

[31]. ديوان لـــ: عمر أزراج

[32]. ديوان لـــ: عمر أزراج

[33]. ديوان لـــ: مصطفى محمد الغماري

[34]. ديوان لـــ: عز الدين ميهوبي

[35]. ديوان لـــ: عز الدين ميهوبي

[36]. ديوان لـــ : عثمان لوصيف

[37]. ديوان لـــ: أحمد شنة

* أخبرني الشاعر أنه حينما أهدى هذا الديوان لزوجته بدأت تتحسن صحتها وأكد له الأطباء ذلك. ففي هذا الديوان تحتـــل صورة الزوجة موقع القلب من الصفحة في شكل قلب أيضا مطرز بالورود ومن خلف الديوان صـــورة الـــزوج الشـــاعر والإهداء لها.

* قالت العرب: أربع لا يشبعن من أربع : عين من بصر وأذن من خبر وأنثى من ذكر وأرض من مطر.

[38]. رشيد يحياوي. شعرية النوع الأدبي. إفريقيا الشرق. ط1. 1994 ص150

[39]. نفسه ص147

[40]. يوسف وغليسي. أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار. دار الهدى الجزائر ط1 . 1995 ص80

[41]. د. الطاهر لدرع. بحث في خصائص الفنون الإسلامية وتطبيقاتها في فن العمارة. كلية العمارة. جامعة محمد خيضر بسكرة. الجزائر 1999ص6

[42]. نفسه ص9

[43]. نفسه ص9

[44]. نفسه ص9

[45]. شر بل داغر. الشعرية العربية الحديثة. دار طوبقال للنشر. المغرب 1988 ص27

* الأجزاء: تسمى التفاعيل ، أو الأركان.

[46]. محمد الصالح باوية. أغنيات نضالية. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع . الجزائر ص56

[47]. عبد العالي رزاقي . أطفال بور سعيد يهاجرون إلى أول ماي. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. الجزائر. ط2 .1983 ص 32

[48]. عبد العالي رزاقي . الحب في درجة الصفر. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. الجزائرص23

[49]. نفس المرجع ص41,42

[50]. نفس المرجع ص 51

[51]. سورة يوسف أية 46

[52]. عمر أزراج . وحرسني الظل. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. الجزائر ص83

[53]. عز الدين ميهوبي. في البدء.. كان أوراس. دار الشهاب الجزائر ط1. 1985ص203

[54]. أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار ص32

[55]. نفسه ص 33

[56] نفسه ص 49

[57]. محمد بلقاسم خمار. الحرف الضوء الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. الجزائر1979 ص74

[58]. حمري بحري . ما ذنب المسمار يا خشبة. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع.الجزائر 1981ص 9

[59]. عثمان لوصيف غرداية ص82

[60]. محمد بلقاسم خمار المرجع السابق ص65

[61]. لخضر فلوس. حقول البنفسج. المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر1990 ص75.

[62]. سليمان جوادي. قصائد للحزن وأخرى للحزن أيضا. المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1985 ص72

[63]. نفسه ص 64

[64]. أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار ص34

[65]. عبد الله العشي. مقام البوح. باتنيت الجزائر ط1. 2000 ص 19و 20

[67]. نفسه ص 110

سيمياء المعمار الشعري

قراءة في توترات الكتابة والدفق الشعري
القصيدة المتوحشة لـ "نزار قباني" نموذجا

الأستاذ: **د. حبيب مونسي**
كليه الآداب والعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية وآدابها
جامعة سيدي بلعباس

تمهيد:

قد لا يحسن المبدع التحدث عن المسار الذي سلكه الأثر الإبداعي للخروج في شكله النهائي أثرا مكتملا. ذلك أن المبدع من أسوء الشهود في قضية الآثار الفنية نشأة وميلادا، حتى وإن كانت شهاداتهم، تسعى جاهدة إلى تقديم صورة صادقة عما يعتور الأثر الفني منذ اختماره فكرة في خلد صاحبه إلى تجسده وجودا مكتملا بين يدي القارئ. لأن استقراء مثل هذه الشهادات يكشف عن فجوات في السيرورة الإبداعية، تتخطاها الملاحظة الشاخصة الواعية، ولا تلامس فيها إلا المظهر الخارجي الناجز، وتغفل عن جملة المتحكمات الخفية التي تتسرب في غياب العملية الإبداعية، والتي تنفتح على جملة من العلاقات الخفية بين عناصر مختلفة، لا يشكل فيها الذاتي إلا طرفا ضئيلا يمكن الاعتداد به، ولا الاعتماد عليه مؤشرا على الشكل المنتهي.

لقد حاول "ستيفان زفيغ" "Stefan Zweig"[1] منذ أربعينيات القرن الماضي، رصد مثل هذه الشهادات في فصل له بعنوان "سر العملية الإبداعية" ضمن كتابه "الرسائل الأخيرة" "Derniers Messages"، ناهجا سبيلا عكسيا للكشف عن خطوات العملية الإبداعية، معتمدا على منهج علم الإجرام في الانطلاق من الشاهد إلى الغائب. محاولا إعادة تركيب العملية الإبداعية، انطلاقا

من الأثر نفسه، مرورا بالمسودات التي خلفها الفنانون في ميادين عامة: رسما، وموسيقى، وشعرا، ورواية..على اعتبار أنها الأثر الشاهد على فعل مقترف من قبل، يحاول الوصول إلى الخطوات المعلنة وغير المعلنة فيه. محاولة منه رسم الخطاطة التي تسلكها العملية الإبداعية، من لدن كونها فكرة غامضة تختمر في خلد الفنان، ثم تخلقها شكلا غير محدد المعالم والحدود، إلى المحاولات المتكررة التي يعانيها الفنان في إخراجها على هذه الصورة بدل تلك من الأشكال المحتملة. وينتهي "ستيفان زفيغ" أخيرا إلى أن شهادات الفنانين عن أعمالهم، هي أكثر الشهادات تضليلا للباحث المنقب، ذلك لكون جزء مهم من العملية الإبداعية يقع في غفلة الوعي. وأن الآثار المنتهية نفسها، لا تعبر بصدق، ولا تكشف عن حقيقة الخطوات التي سلكتها العملية الإبداعية. فالصورة المنتهية حقيقة أخرى في تاريخ العملية نفسها.

وعندما نستعمل هذا النعت "غفلة الوعي" لا نريد منه ما يراه علماء النفس من غياب مطلق للحس، والشعور، والوعي، وإنما نشير إلى عملية تسرب خفي، تحدث في حضور الفنان وشخوصه العقلي، ولكنه لا يملك قدرة صرفها. بل تتراءى له وكأنها عملية مقصودة شاء لها أن تكون كذلك، وهي في واقع حقيقتها غير ما أراد. إن الذي أملاها في عمق الأثر عامل منفصل عن ذات الفنان الواعية، متصل بها من خلال روابط أكثر خفاء وأوغل في تركيبته النفسية. تلك الروابط التي تعطي للكتابة والإنجاز الفني سمته التمييزية التي تختص به في كل مرحلة من مراحل حياة الفنان. لأنها شروط متغيرة يتحكم فيها الظرف الذي يكتنف الفنان لحظة الإبداع.

وعندما نستعمل اصطلاح "الظرف" لا نريد منه ما يراه علماء الاجتماع، وعلماء النفس، والتاريخ . . بل نجنح به صوب ما اعتقدته الشخصانية في تحديدها للفرد. ذلك أن هذه الأخيرة اعتمدت في تصورها للشخص/الذات، مسلكا يختلف

عن الصورة القارة التي عرفتها الفلسفات من قبل في تعريفها للشخصية. وكان على الشخصانية أن ترى في الفرد جملة تحققاته الشخصية. ومعنى ذلك أن الشخصية ظرف يكتنف الذات حينا من الدهر، يمثل نوعا نوعيا من الوعي يقع بين أفقين. فإن تغير الوعي وتبدل إطار الأفق ليحتضن الوعي الجديد، فقد خرجت الذات من شخصية لتدخل أخرى. وإذا هي دخلت ظرفها الجديد فقد تغيرت شروط إبداعها جملة... واستتبع ذلك فيها ومنها تلون الأداة الفنية، وتبدل استطاعتها الإبداعية.

ومنه كان الحكم عليها، أو لها في ظرف من ظروفها المتعددة، واستبقاء هذا الحكم، أو سحبه على باقي ظروفها الأخرى إجحاف في حقها، وظلم لتنوعها، وقتل لخصائصها، وتجميد لإمكانية التجدد والاستمرارية فيها. فإن قلنا عن فنان أنه رومانسي لأننا قرأنا بعض شعره في ظرف كان الغالب على شعره فيه روح من الرومنسية، فإننا قد حكمنا عليه حكما تأبيديا يصرف الناس عن التنوع الذي قد شهده شعره في المراحل التالية.

والأخطر من ذلك أن الشخصانية، وهي تعدد شخصية الواحد، سيرا وراء التوالي الزمني، تمعن في الاعتقاد بالتجاور والترادف، وتقر بوجود شخصيات متراكبة للذات الواحدة في الظرف الواحد. وقد وجد هذا الفهم عند "د. لورنس" "D.H. Lawrence" و"بيرانديللو "Pirandello" تعبيره الفصيح. قال "لورنس" رادا على دعاة الكمال الإنجليز، من خلال حركتهم المسماة "Perfectibility": «أي كمال هذا الذي يدعون إليه؟ أهو كمال الإنسان؟ أي إنسان يقصدون؟ إنني لست رجلا واحدا كما يتوهمون! إنني عدة رجال في هيئة رجل واحد! لأي منهم تريدون له الكمال؟»[2] أو ما قاله "بيرندللو" مخاطبا قارئه: «...أجل فكر في ذلك مليا...لقد كنت شخصا آخر قبل هذه اللحظة بدقيقة، ليس شخصا آخر وحسب، بل

مائة شخص آخر...»[3]. وفي اعتراف الرجلين بيان لتجاور الشخصيات في الظرف الواحد، وكأن تجلي الشخصية الواحدة وهيمنتها على الشخصيات الأخرى مرهون بالمصلحة الآنية التي يتوقف عليها الظهور بهذا الوجه بدل ذلك. والفنان أثناء العملية الإبداعية يتقمص قناعا خاصا، وهو يحتفظ في غيابه بأقنعته الأخرى. بيد أن هذه الأقنعة لا تفقد فاعليتها كلية، بل تظل فع حالة اندساس تشع منها بعض عناصرها الخاصة، فتشوش على القناع المهيمن. الأمر الذي يسمح بتسرب بعض المعطيات منها إلى حالة الحضور والشخوص، فيكون حضورها في غفلة من الوعي.

ربما بدت هذه الصورة غير واضحة ونحن نجريها في الحقل الأدبي، بعيدا عن المطارحة الفلسفية، ولكنها -وإن حملت بعض سيمات التطرف والشذوذ- أفضل طريقة لرصد التوترات التي تسكن المبدع أثناء عملية الإبداع، والتي يمكن الركون إليها في رصد التوترات التي تنتاب الكتابة فتضفي عليها طابعها الخاص.

ويحق لنا أن نلطف من غلواء هذه النظرة حين نجعل تعريف المبدع في هذا الشكل الرياضي من الكتابة، فنقول: إنه (الفنان + الشاب أو الكهل + الذكر أو الأنثى + المريض أو المعافى + الشقي أو السعيد + المحافظ أو الليبرالي + المتدين أو المتسيس...). فإذا كان اهتمام الأدب ينصب على السمة الأولى أصالة، فإن إهمال السيمات الأخرى سيضعف القراءة الواعية العميقة، ويجعلها قراءة تجتزئ ببعض حقيقة الفنان دون استكمال حقيقته الكلية. مادامت السيمات الباقية تعمل عملها الدسيس في صلب الأثر الإبداعي، شئنا ذلك أم أبيناه.

إن القراءة وهي تفتح على نفسها هذا الحقل الفسيح المعقد، لا تحاول استكتاب ما سجلته المناهج النقدية القديمة التي رامت ملامسة بعض هذه الجوانب في سعيها لتحقيق نظرتها المعرفية في النص الأدبي، ومن خلال ارتباطها ببعض إنجازات العلوم الإنسانية المتاخمة للأدب. ولكن همها ينصرف إلى ترتيب المتحقق

منها في نظرة متكاملة تتيح للقارئ معرفة واقعية بالفنان أثنـــاء ســـريان العمليــة الإبداعية، مستفيدة من المعارف الإنسانية جمعاء، حتى تقدم الصورة الأكثر صدقـا للأثر الإبداعي أولا، وللعملية الإبداعية ثانية. فإن تم لها ذلك ، استطاعت أن تعـدد مقصديات النص الأدبي، وأن تفتح المعنى على التعدد، والقراءة على الانتشار.

إن فكرة الانتشار التي نجزيها الساعة في خضم القراءة، تجعل هذه الأخيرة مغايرة للنقد ومبتغاه التقليدي. إذ ليس من شأنها الحكم، ولا هو من ديدنـــــها، بـــل مرادها استكمال الفراغ الباني في النص، وسبر الغياب فيه، وتعديـــد مقصدياتـــه، وحمله من حالة الكمون إلى حالة الحركة. إن الانتشار فاعلية أخـــــرى اكتســـبتها القراءة من قدرة القارئ، من اقتداره الذوقي والمعرفي، ودربته الفنية، ومعاشـــرته النصوصية. وكلما كان القارئ متمرسا، واعيا بأسباب الإبداع ، مدركا لإكراهاتـــه المختلفة، عالما بتشعبات المعنى ومتاهاته، كان قادرا على بعث الحياة في النـــص. ذلك ما نجده عند "سارتر" "Sartre" حين رأى في القراءة خذروفا عجيبا لا وجـود له إلا في الحركة.(4) والمقصود بالحركة ما أشرنا إليه بمصطلح الانتشار(5).

1. التشكيل الداخلي للنص، الغياب وعمق الذات:

قد يسهل علينا إدراك حقيقة الذات المبدعة إذا اعتبرنا الغيـــاب هـــو ذلـــك العمق السحيق الذي يشكل جملة الإمدادات التي تتشجر الذات من خلالـــها، لتبلـــغ مجموع السيمات التي عددناها في الكتابة الرياضية التي استعرناها لخط التعريـــف السابق، والتي تكون في اجتماعها حقيقة الفنان النفسية والاجتماعيـــة، والفكريـــة، والسياسية، والمعتقداتية... وما شئنا من امتدادات أخرى.

فالسطح الذي يعرضه علينا النص، سطح أملس بارد، خال من الامتـــــداد، لأنه أديم مسطح، ورقي...أو هو أشبه شيء بوجه المستنقع الراكد الـــذي تحجـــب خضرة مائه الملوثة عمقه، وتستر الكائنات الدقيقة التي تموج بالحياة في وســـطه.

فإذا استطعنا أن نتخطى الوجه الأملس البارد، أن نغوص قليلا فيه، فقد أطللنا ساعتها على عمق الغياب الذي يشكل حقيقة الذات المبدعة.

إننا نزعم الساعة أن أديم النص، يحتفظ بآثار دقيقة، متشابكة، معقدة، إذا تولتها القراءة بالفحص، وجدت فيها ما يفصح عن التوترات التي أنشأت النص ، وأملت هندسته، وحددت مقصدياته، وجعلته منفتحا على القراءات المتعددة. هذه الآثار عديدة لا يمكن حصرها في عينات مذكورة محدودة، ولكن عبقرية القراءة، وكفاءة القارئ يوقفانه على الخاص منها، الذي في إمكانه الإفصاح عن حقيقة النص في جملته.

ولنا أن نبدأ بمثال بسيط يوضح ما نرمي إليه من أمر الآثار، وما نرجوه من فاعليتها في الإنباء عن التوترات التي تسكن النص، وتفتح نافذة الغياب فيه. قال "يوسف غضوب":

نثر الخريف على الثرى أوراقه فتناثرت كتناثر العبرات.

كان النقد القديم لا يجد في مثل هذا الشعر سوى ذلك الروح الرومنسي الذي يستعير عناصر الطبيعة للتعبير عما يختلج في أعماق النفس من حزن وأسى. وتلك حقيقة لا يمكن نكرانها أو تجاهلها، بل هي صلب المعنى الذي من أجله أنشئ البيت الشعري. بيد أن سطح البيت يحتفظ بآثار، تعطي لهذه الحالة النفسية توترا يسلك في ذات الشاعر سبلا لا يمليها الوعي المبدع أصالة، وإنما هي تسربات تنطلق من التشجر الذي تحدثنا عنه من قبل.

وإذا فككنا البيت إلى مكوناته الصوتية، أمكننا إحصاء الآثار التالية: (حرف الراء:7، حرف الثاء:4، حرف النون:3، حرف التاء:3) ومن الملفت للانتباه أن الهيمنة الصوتية في هذا البيت لحرف الراء، ثم الثاء. والراء حرف تكراري ما دخل في كلمة إلا وأكسبها سمة المعاودة والاستمرار، وكأنه لا يكتفي بحركة واحدة واثقة، وإنما هو في حاجة إلى المعاودة المستمرة حتى يتأكد من فعله. وكأن

الباعث على ترداد هذا الحرف في هذا البيت عامل لا يتصل بالمعنى الذي ابتغاه الشاعر أصالة، وإنما هو تسرب يأتيه من ناحية أخرى. قد يعلمها ولكنها ليست حاضرة في خلده أثناء العملية الإبداعية. إنه صوت يجعل الشاعر وكأنه يحاول لملمة شعثه، يكرر فعلته، وكأن ما يتصل به من شؤون لا يقع في متناول يده، منظما جاهزا، وإنما هو أشتات متفرقات.

والذي يحملنا على هذا الاعتقاد أن الصوت الثاني في مسألة التوتر، هو حرف الثاء. وهو من الحروف الرخوة المهموسة الضعيفة التي يجري فيها الصوت ويتفشى وينتشر، مبعثرا على طرف اللسان. وإذا جمعنا بين المعاني الحافة التي يشيعها حرف الراء -الذي هو في اللغات القديمة بمعنى الرأس، والذي قال عند "الخليل بن أحمد الفراهيدي" أنه الرجل الضعيف، وأنه زبد البحر أيضا- [6] وما نستشفه من حرف الثاء من معاني البعثرة والانتشار. أمكننا إلحاق هذه الصفات بالمبدع ، لنرى فيه الرجل الكهل الذي بدأت وطأة الحياة تفعل فعلها فيه فكرا وجسدا.

وما مبعث الحزن الذي يلون خلفية البيت إلا من هذا الاجتماع الذي ترك من آثاره الصوتية؛ ما يجعل البيت رثاء للذات على الطريقة الرومانسية المعهودة. أما تساوي الشدة والرخاوة بين حرفي النون و التاء، وتساويهما الترددي فيكشف عن محاولة يائسة للاعتدال والمقاومة. وكأن نفس الشاعر تأبى أن تستكين لما يلم بما من ضعف وشتات. إنها حركة مقاومة داخلية تحاول أن تطل محتشمة من خلال أثري النون والتاء. ومن عبقرية اللغة أنها تضيف من دلالتها مقاصد أخرى لا يفطن لها المبدع، تحاول القراءة إعادة ربطها في سلك المعنى الواحد. وإذا تأملنا كلمة "العبرات" أوحى لنا جمعها بالتكرر.والاستمرارية والاسترسال لوجود حرف الراء فيها أولا، ولمعنى العبور ثانيا. أنها تـر دوما كما تـدر البقرة

الحلوب...والتاء عند "الخليل" هي فعلا البقرة التي تحلب دائما، واستشـهد بقـول "مهلهل":

أبي فراس الهيجاء فما كل حومة   وجدك عبد يحلب التاء دائما(7).

وحرف التاء الشديد، المهموس، فيه من الإصرار والعطاء والتجـدد، مـا يقابل حرف النون الرخو الأنفموي الباكي. الأمر الذي يوحي بوجـود محـاولات يائسة للتوازي الذي يكابده الشاعر في حياته الخاصة، قبل أن يكابده فـي ميـدان الإبداع.

2. أقنعة الفاعل، وتوترات الحضور:

إذا كنا قد تمثلنا الحرف أثرا دالا على الغياب، فذلك لأننا أردنا أن ننطلـق من أصغر وحدة دالة -على عرف الألسنيين-(8) وهي تكتسب دلالتها من درجـة التوتر، والحضور، والكثافة في النص. كما تستقي معانيها مما رسب فيـها عـبر الأزمنة من دلالات. ولنا أن ننتقل إلى أكبر أثر ينبئ عن التوترات التي تشع مـن أعماق الغياب. ذلك هو "الشكل" أو "الهندسة" الكلية للنص الشعري.

كتب "نزار قباني" قصيدته المتوحشة -والتي سنقف على ثلاثة مقاطع منـها فقط حصرا لمجال القراءة وحسب- على طريقته المعهودة في كتابة شعره، والتـي تحدث عنها النقاد كثيرا، وأصدروا فيها أحكامهم المختلفة. وهـو أمـر لا يعنينـا الساعة، ولن نستمع إليه، حتى لا يشوش علينا تصنتنا للتوتـرات التـي نحـاول إرساءها مدخلا من مداخل القراءة المتعددة، سيميائية كانت، أو غير سيميائية. لأن مطلبنا ينحصر في كشف الأقنعة المتراكبة أثناء الكتابة الإبداعية، ورصد توتـرات الحضور في مقابل الغياب.

إننا نتجاوز أثر الصوت(الحرف) وأثر الكلمة، وأثر العبارة، وأثر السـطر الشعري... وصولا إلى أثر التشكيل النصي جملة، معتمدين علـى أثـر الفقـرة

باعتبارها مكونا تركيبيا في النص. ذلك أن تساوي حجم الفقرات، أو اختلاله وتفاوته، إنما يخضع لوتيرة التوتر التي أملته على الشاعر، وإلى حجم المعنى الذي أوحى به الغياب على الحضور. كما أن طول السطر الشعري وقصره، لا يخضع إلى العامل الإيقاعي وحده، وإنما المتحكم فيه هو طول الذبذبة وقصرها.

وكأننا إذا عرضنا النص على جهاز يرصد لنا التوترات والذبذبات، ويرسم لنا خطوطا بيانية على ورق مدرج، تمكنا من رؤية التوترات وحدها، وتأكدنا من شدتها وضعفها بحسب ما تبرزه لنا الخطوط من شدة ورخاوة، من حدة ولين. بل وجدنا للفراغ الباني الذي ترصده القراءات الحديثة مكانا في صلب النص ينبئ عن الصمت الذي يعمر أرجاء النص. وكأن الصمت في الكتابة شبيه بالصمت الذي تكتبه الموسيقى بعدما أوجدت له رموزه الخاصة، حتى "التنهد" "Soupire" و"نصف التنهد" "Demi-Soupire". إن رسم مثل هذه البيانات كفيل بتوجيه القراءة نحو تخوم للمعنى ما كان لها أن تبلغها لولا التفطن إلى حركية الغياب في صلب النص ورصد فعلها الدسيس فيه. إن هذا الصنيع يعتمد أساسا على حاسة "التذوق" التي تتلمس من النص بنيته العامة، محاولة الوصول إلى الجو العام الذي اكتنف العملية الإبداعية في جميع مراحلها. الأمر الذي يحتم على القراءة إعادة تحديدها لـ "النص" ماهية ووجودا. وكأن النص هو الأخر يكتنف العملية الإبداعية في أزمنتها المختلفة، فيشمل الفكرة من تخمرها الأولي إلى تجسدها شكلا فنيا مكتملا. ثم هي لا ترضى للنص أن يقف عند هذا الحد؛ إنما تسحبه إلى ما بعد القراءة، ليشمل ما نسميه "مجال النص" وهو المجال الذي تتحرك فيه المعاني والمقصديات خارج إطار النص الكاليغرافي الخطي.

(1) * أحبيني..بلا عقد.

وضيعي في خطوط يدي...

* أحبيني...لأسبوع...لأيام...لساعات...

فلست أنا الذي يهتم بالأبد.

أنا تشرين..شهر الريح...والأمطار...والبرد.

أنا تشرين...فانسحقي...كصاعقة على جسدي..

(2) * أحبيني...بكل توحش التتر.

بكل حرارة الأدغال...كل شراسة المطر.

ولا تبقي...ولا تذري...

ولا تتحضري أبدا.

فقد سقطت على شفتيك كل حضارة الحضر.

* أحبيني...كزلزال...كموت غير منتظر...

وخلي نهدك المعجون بالكبريت والشرر...

يهاجمني...كذئب جائع خطر...

ينهشني... ويضربني كما الأمطار...تضرب ساحل الجزر.

أنا رجل بلا قدر...فكوني أنت لي قدري.

أبقيني على نهديك...مثل النقش في الحجر.

(3) * أحبيني..ولا تتساءلي كيفا...

ولا تتلعثمي خجلا...ولا تتساقطي خوفا...

* أحبيني بلا شكوى...أشكو الغمد إذ يستقبل السيفا...

وكوني البحر والميناء...كوفي الأرض والمنفى...

وكوني الصحو والإعصار...كوني اللين والعنفا...

* أحبيني بألف وألف أسلوب.

ولا تتكرري كالصيف...

إني أكره الصيفا.

2.1. الوتيـرة المتصاعـدة:

- **الحـب:**

بلا عقد ⟵	التحرر من القيد والعادات الجارية.
لأسبوع ⟵	الرضا بالإحساس العابر.
بكل توحش ⟵	السطو والافتراس وانتهاز الفرص.
كزلزال ⟵	التغيير وقلب السلوك المتعارف عليه.
لا تسألي كيفا ⟵	الرضا بالمصادفة فقط.
بلا شكوى ⟵	توافق الطرفين.
بألف أسلوب ⟵	التعدد والتنوع على شاكلة حكايات شهرزاد.

أنثى

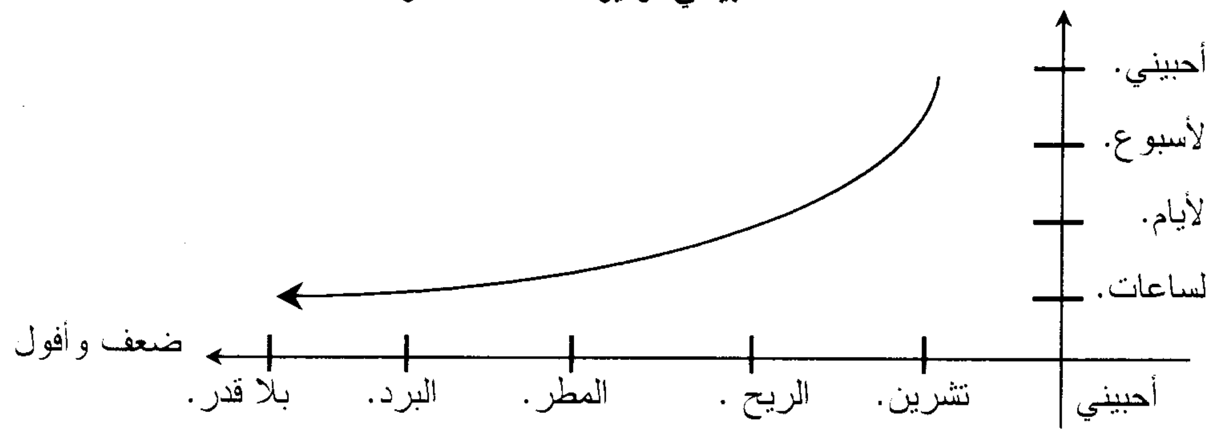
- **أقنعة الفاعلة:**

متوحشة	كالتتر.
مدمـرة	لا تبقي ولا تذر.
عنيفـة	غير متحضرة.
مدمـرة	كزلزال.
محـرقة	شعلة من الكبريت والنار.
فاتـكـة	كذئب جائع.
وقحـة	لا تخجل ولا تخاف ولا تشتكي.
محتويـة	كالغمد للسيف.
غير مستقرة	أرض ومنفى، صحو وإعصار، لين وعنف.
متعددة	ألف ألف أسلوب.

- أقنعة الفاعل:

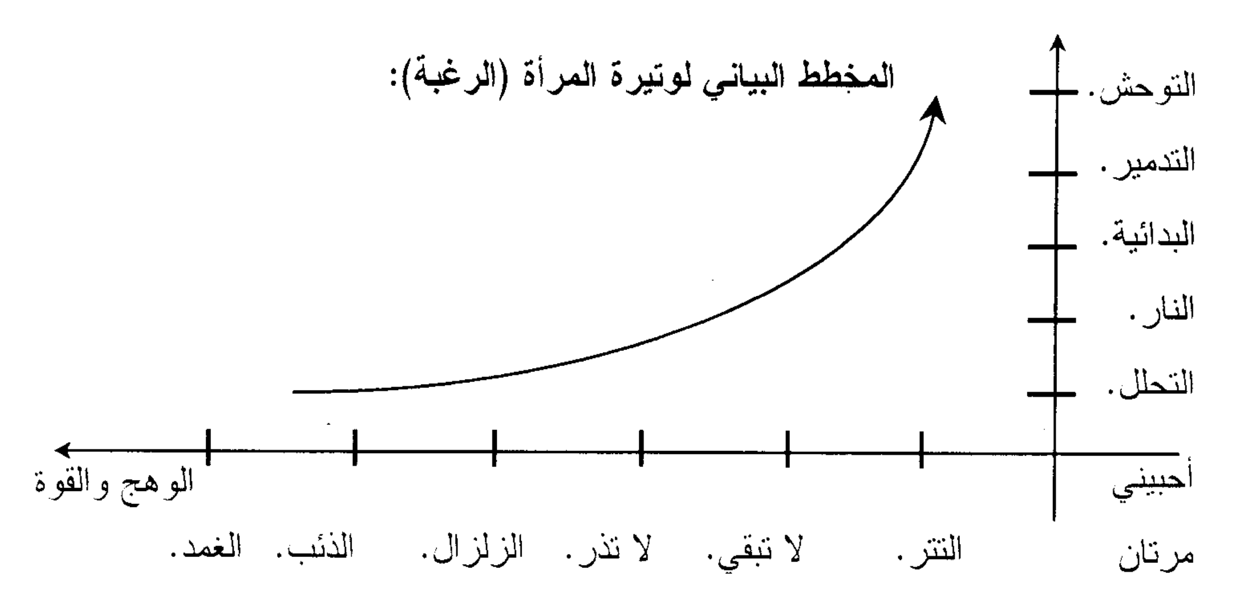


المخطط البياني لوتيرة الذات الشاعرة:

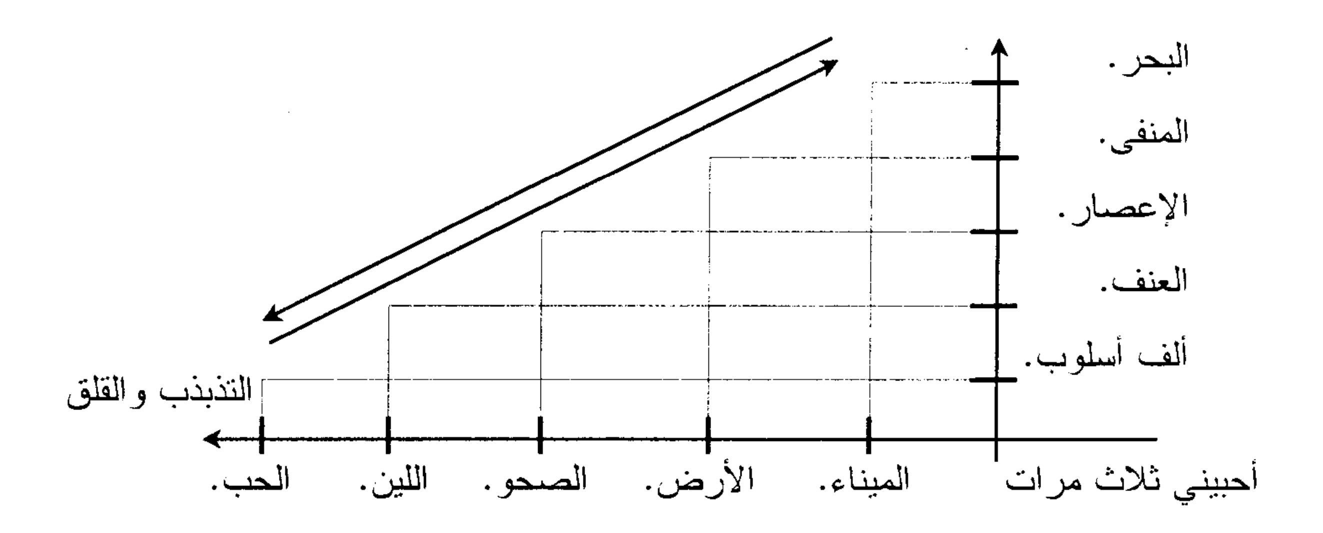


مرة واحدة

المخطط البياني لوتيرة المرأة (الرغبة):

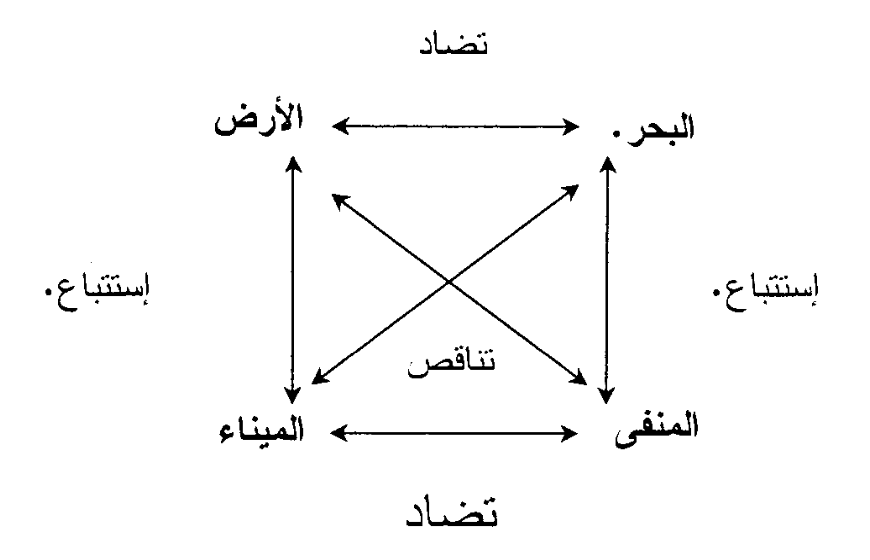


المخطط البياني لشكل العلاقة المرتقبة:

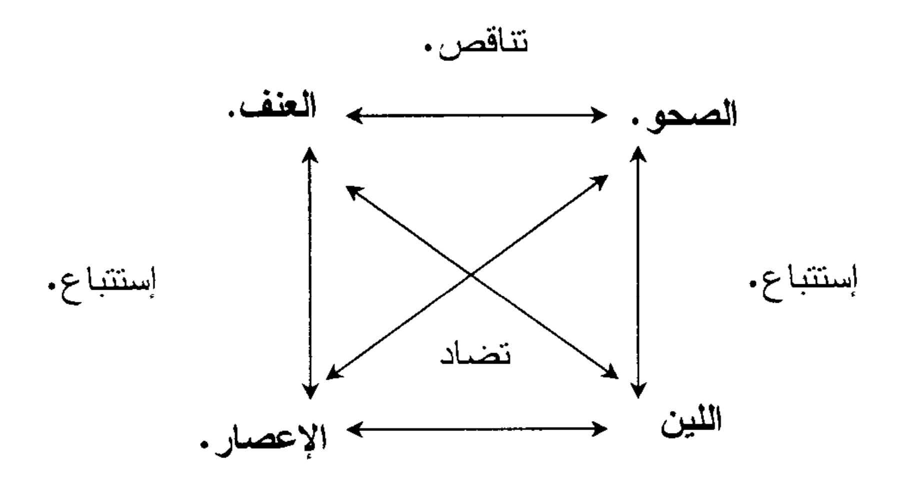


منطق العلاقات داخل الوتيرة المتذبذبة:

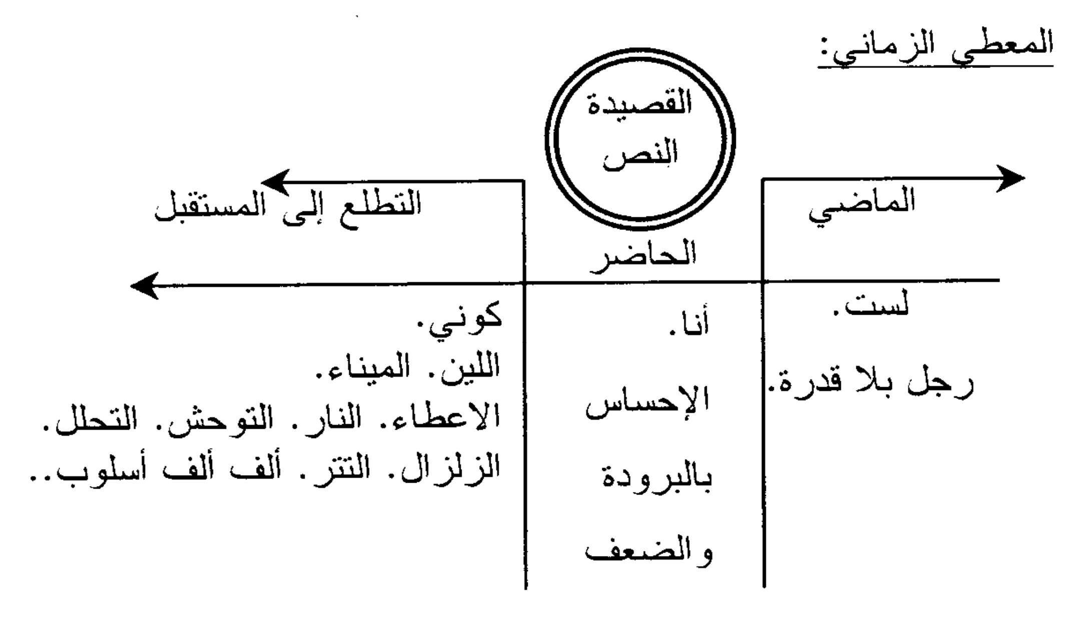
<u>الثنائية الأولى، إرادة الإيجاد المادي: كوني.</u>



الثنائية الثانية، إرادة الإيجاد المعنوي: كوني.



حركة الوتيرة الإبداعية في النص



المعطى المكاني:

الأدغال.	التوحش التتر.
الجزر.	العزلة والوحدة.
البحر .المنفي.	الفقد والضياغ.
الميناء. الأرض.	إرادة العودة.

اتجاهات القصيدة:

الاتجاه الظاهري: خلق نموذج للمرأة يتوافق والظرف الشخصي للشـــاعر. المرأة التي يمكن أن تعيد للذات علاقتها بالحياة والحـــب، والمـــرأة بعيـــدا عـــن الأعراف والعادات المصطنعة التي قتلت في الشاعر كل إحساس بالتجدد والعطاء.

الاتجاه الواقعي: النص رثاء للذات الميتة الخاملة الباردة، التي يبحث لـــها الشاعر عن مفعل يلهب جذوتها، ويفجر فيها الحياة. والمرأة بعد هــذا ليســت إلا الزناد الذي يقدح شرارة البعث في رماد الذات. لذلك تسكن النص ثلاث حركـات: حركة نازلة، تكشف عن أن الشاعر قد سقط فـــي الخمــول والــبرودة. وحركـــة

صاعدة، تكشف عن رغبة البعث والحياة، تجسدها المرأة الرمز المتوحشة التي لا تبقي ولا تذر. وحركة متذبذبة، تكشف عن التردد الذي ينتاب الذات إزاء موقفها الذي اختارت...ولهذا السبب لم نجد في النص وصفا حسيا للمرأة كما عهدناه في قصائد نزار قباني من قبل. والنص أخيرا كتابة في مرحلة متأخرة من عمر الشاعر...أو هو إرهاص -على الأقل- لما ستؤول إليه تجربته الحياتية عامة.

الـــهـــوامـــش

Stefan. Zweig. Derniers messages.p .96.ed. victor. Attinger. 1949. Paris. [1]

[2] محمد كمال حسن المحامي. سارتر. ص:73. منشورات المكتب العالمي بيروت. 1988.

[3] بيرندللو. واحد لا أحد ومائة ألف. ص:44. نقلا عن ألبيرس. تاريخ الرواية الحديثـــة ص:179. (ت) جـــورج ســـالم. منشورات عويدات بيروت1988

[4] انظر سارتر. ما الأدب؟(ت) محمد غنيمي هلال.دار العودة (دت) بيروت.

[5] انظر حبيب مونسي. فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى. رسالة دكتوراه الدولة. مخطوط.بلعباس.

[6] يحي عبابنة. النظام السيميائي للخط العربي. ص:54. اتحاد كتاب العرب. دمشق. 1998.

[7] الخليل بن أحمد الفراهيدي. ثلاثة كتب في الحروف للخليل. ابن السكيت. الرازي. (ت) رمضان عبد التـــواب. ص: 34. مكتبة الخانجي. مصر.

[8] انظر ميشال زكريا. الألسنية. علم اللغة الحديث.المبادئ والأعلام .ص :200. المؤسسة الجامعيـــة للدراســـات والنشـــر والتوزيع. ط2. 1983. بيروت .

المرجع ووهم الحقيقة والتطابق
في قصيدة "تحت الغصون" لأبي القاسم الشابي
قراءة سيميائية في المرتكزات الخارجية للتواصل

الأستاذ : **عبد الرحمن مشنتل**
المركز الجامعي العربي التبسي
تـبـسـة

نـص الـقـراءة:

إن لفظة "تحت" كما وردت في عنوان القصيدة عبارة عن تحديد مكاني يعرف منه أن شيئا ما فوقه، إذن تحت تقتضي فوق: لكن هل فوق هو المعلم لتحت؟ الحقيقة أن الأمر ليس كذلك لأن تحت يمكن أن تكون هي المعلم لفوق ومن ثم ينشأ الدور (لا يمكن أن نحدد تحت بفوق لأن فوق يحدد بتحت). إن هذا التحديد المكاني للشيء بالنسبة لشيء آخر يشبه إلى حد ما التحديد الرياضي الذي ينظر للشيء معزولا عن الواقع، أو الوجود العيني الخاضع حدسيا لإدراكنا (الحدس النفسي والحسي). وفي جميع الأحوال التحديد المكاني "تحت" لا وجود له؛ إذا كان المعلم الذي به يحدد الشيء غير موجود. لكن الحقيقة اللسانية تقتضي قرينة لفظية لازمة بعد "تحت" دائما -لكنها غير محددة بالضرورة وهي ضمن القائمة الاسمية لا الفعلية ولا الحرفية- هي المعلم وهنا هي "الغصون". بالإضافة إلى ذلك فإن الأس المنطقي لإدراك المكان ووجوده يقتضي تعلق الشيء المحدود النهائي بالجهات والمواضع (أمام-خلف*يمين-يسار*تحت-فوق).

لكن إذا عدنا للمعلم المثبت لسانيا ومنطقيا الذي هو"الغصون"، وبالتجريد" هو "فوق"، لأن الغصون هي فوق ما تحت الغصون؛ نتورط في ضبابية أخرى يصبح فيها المرجع موجودا وغير موجود.

و"تحت" في جميع الأحوال نسبية. بمعنى ما أراه أنا أنه تحت قد يكون فوقا. إن الجاذبية في الكرة الأرضية تجعلنا دائما نقف على الأرض في أي نقطة منها، مع أننا لو جسمنا الكرة الأرضية في حجم صغير أو رسمناها وحددنا فيها فردا ما على القطب الشمالي وآخر على القطب الجنوبي؛ لرأينا أن الأول هو فوق والأرض تحته وبالمقابل نرى مع الحالة الأخرى أن الأرض فوق والفرد تحت.

فضلا عن ذلك أن التحديد المكاني لـ "تحت" يحدد الرتبة من خلال "فوق" والعكس صحيح، ولكنه لا يحدد المسافة بين الشيء وما فوقه. ولا يحدد أيضا درجة الانزياح عن نقطة المركز ولا يحدد حال الشيء من حيث الحركة أو السكون، طالما أنه دائما تحت؛ سواء على المستوى الأفقي أو الشاقولي. وأخيرا إن الموقع الذي يحتله الشيء في الموضع "تحت" قد يكون مؤقتا؛ فالشاعر حينما يقول "تحت" فإنه لا يقصد "تحت" المطلقة في كل زمان فهو يعني "تحت" الآن أو اليوم أو الشهر هذا، أو العام هذا...الخ. ومع ذلك لا ندري نحن ولا يدري هو كم بقي بالضبط "تحت" الغصون. ومع ذلك ما يهمه في ذلك ليس وجوده تحت الغصون بل حلمه وعذوبة الوجود في ذلك المكان الساحر.

ومعنا نحن كقراء بالجمع لا نتفق على تصور واحد للغصن الذي في أذهاننا فضلا عن ذلك الذي في ذهن الشاعر. بل الأمر يزداد إشكالا حينما نعرف أن "الغصن" بشكل قار وتام لا وجود له في ذهني، لأن الغصن كشيء لا يمكن إدراكه إدراكا مطلقا بكل تعقيداته، إلى جانب ذلك عدم التجانس بين غصن وغصن في أغلب الأحوال بحيث لا يسهل علينا تكوين صورة ذهنية لغصن ما؛ ذلك أن تجانس الأشياء وتشابهها يسمح برسم صورة مشتركة واحدة في أذهاننا، كثيرة في تجلياتها الواقعية الفعلية. لكن الأمر يتجاوزنا إذا علمنا أن الشاعر استخدم "الغصون" بدل "الغصن" الذي هو مفرد، إذن فنحن أمام مشكلة العدد كم عدد الأغصان؟ هي ليست واحد لأن البديل المعجمي "غصن" يدل على ذلك، قد تكون

اثنان، ولكن الأكيد بالرجوع إلى الضمائر العربية ندرك أن الجمع يبدأ من ثلاثة. ومع ذلك فهو لا ينتهي: ألف ألفان مليون ملايين...ولكن بالرجوع للمألوف الواقعي اللساني نعرف أن العدد محدود أي أن القائمة مغلقة، غير أن الحد الذي ينتهي عنده عدد الأغصان غير معروف عند القارئ وعند للشاعر، فالشاعر كما يبدو لنا لم يحسب أو لم يعد الأغصان وليس ملزما كشاعر بعدّها وحصرها ولو في ذهنه فضلا عن قوله. وإذا تجاوزنا مشكلة العدد نتورط في حقيقة النوع، أعني أغصان شجرة البرتقال أم التفاح أم الزيتون...

إن الشاعر بالبيت الأول يساعدنا على تفصيل الأنواع القابلة للتصور ويحددها بالزان والسنديان والزيتون، ومع ذلك تبقى المشكلة مطروحة سنبحثها في البيت الأول:

همنا في خمائل الغاب تحت الزا ن، والسنديان، والزيتون.

إن المشكلة التي وجدناها في تصور"تحت" هي تقريبا نفسها التي نجدها الآن في تكوين صورة ذهنية لـ "هنا". بداية هنا تقتضي وجود المشير أي المتكلم وحضوره عند المكان المحدد بـ "هنا"، وثانيا أن "هنا" تشير إلى مكان محدد لا لبس فيه ولا غياب بالنسبة للمتكلم (الشاعر)، أما بالنسبة للقارئ فلا وجود لذلك المكان على الإطلاق. وطالما أن الشاعر قد يقف عند "هنا"، فقط دون قرائن لفظية أخرى لاحقة فإن القارئ يمكنه أن يعتقد أن المتكلم لا يملك مرجعا يشير إليه، ما دامت العلاقة بين القارئ و الشاعر مؤسسة على نص فقط. غير أن الممتع معرفيا لا لسانيا أو فنيا أن الشاعر يحدد لقارئه المكان أي المقصود من الإشارة والمتضمن لوجود الشاعر، ولكن هل الشاعر أراد تحديد المكان المقصود بالإشارة أم أراد تحديد مكان المشير (الشاعر) أي مكانه هو؟ يمكن أن نتجاوز الاحتمال بالتوفيق بين الاختيارات؛ إن المكان المشار إليه موجود بتجربة الشاعر فيه. والمكان الموجود به الشاعر هو مكان التجربة أي تجربة الحب والعشق، إن "هنا"

بحسب البيت الأول [في خمائل الغاب، تحت الزان والسنديان، والزيتون]، أي "هنا" = "في خمائل الغاب، تحت الزان والسنديان والزيتون" ("هنا" للشاعر والحبيبة)، "في خمائل الغاب تحت الزان والسنديان والزيتون" (للقارئ)؛ فـ "هنا" للحاضر وصاحب التجربة، فالشاعر يمارس وجوده ويعيش تجربته؛ إنه يحس و يشعر، أما نحن القراء فنسمع فقط لا إحساس ولا تجربة، ولكن باعتماد القرائن اللفظية الواردة في البيت الثاني ندرك أن الخطاب موجه لطرف داخلي لا خارجي (القراء) هي "المرأة المحبوبة"؛ إن "هنا" الأصل فيها التحديد لكن المسافة أو المساحة التي تفصل "هنا" عن "هناك" غير محددة جيدا من أين تبدأ "هنا" دائما وأين تنتهي حتما؟ إننا لا نعرف ولا يمكنه أن يعرف هو أيضا، بالإضافة إلى ذلك نحن القراء لا ندري إن كانت "ههنا" شفوية كما وردت إلينا أم أنها جاءت متزامنة مع الإشارة اليدوية (الإشارة بالسبابة للشيء) ولا ندري أيهما الأصل وإن كان النص يلزمنا بأن نعتبر "ههنا"، الشفوية أو المكتوبة المرجع والتأسيس لما عداها، و لا ندري نحن ولا يدري هو إن أشار بسبابته للشيء وضع اليد والإصبع طالما أن "هنا" الشفوية لا تحدد نقطة بعينها، كما أن الإشارة اليدوية لا تلزمنا بوضع محدد بدقة.

"في خمائل الغاب": إن خميلة مفرد لخمائل، هناك تشاكل يظهر على مستوى الجمع، فالأشياء الكثيرة هي التي تصنع الاشتباه والالتباس. والخمائل أو الخميلة هي ما التف وكثر من الأشياء وتناكح من الأغصان. واللفظ خميلة يستدعي دائما لفظ غابة وغابات وهو تشاكل ثالث فالغابة من الغيب والغياب أي فيها تغيب الأشياء عن الرؤية. إن هذا التشاكل الدلالي بين "الخميلة"، "الغابة" و"الخمائل"، "الغاب" الذي يصنع الغياب والالتباس يؤكد (وإن كان فيه تعسف من حيث القراءة لا الواقع) أن الخمائل والغاب مراجع غير دقيقة، فنحن نطرح السؤال التالي تشكيكا فيما يبدو أنه حقيقة مطلقة: ما هو القدر الذي يجعلنا في مثل هذه

الحالات نعتبر من كم أو عدد الأغصان والأشجار "خميلة" أو "خمائل"؟ وما هو القدر أيضا الذي يجعلنا نعتبر عددا معينا من الأشجار "غابة" أو "غابات" أو "غاب"؟ إننا إذا كنا لا نملك معيارا دقيقا نحدد من خلاله الغابة كمفرد فالأمر أكثر إشكالا إذا أردنا البحث في جمع الجمع فالشجرة جمعها (أشجار≅غابة) وجمع الأشجار والغابة "غابات"، "غاب". وإذا كنا كقراء نؤكد مما لا يدع مجالا للشك أن الخمائل والغابات موجودة إلا أنه بالنسبة لنا أو له أو لها (الحبيبة) لا وجود لذلك الموجود بشكل دقيق ومعين. إن العمل البشري عاجز عن إدراك الأغصان والأشجار وهما في حالة التفاف وتداخل. إن عقولنا ترى الخمائل ولا تراها وترى الغابات و لا تراها، إن لفظة غابة أو خميلة نستعملها بقدر لا محدود بصيغتها نفسها لحالات من المراجع لا محدودة من حيث اختلافها وتباينها. إننا أمام تجانس مطلق للصيغة على مستوى اللغة، وتباين أو تنوع مطلق على مستوى الواقع أو المرجع.

إن "ههنا" لفظة التحديد المكاني غير الدقيق أو المدرك تكافؤ أو تشاكل الغموض (خمائل الغاب)؛ إن الشاعر بالقرائن اللفظية اللاحقة لـ "ههنا" لم يكشف عن الالتباس ولم يزله بشكل كبير؛ فالغموض ما يزال كامنا في النص ومقلقا معرفيا لا جماليا. وهاهو يحاول وفقا للسلم الإيضاحي أن يلغى الغموض الحاصل من عجز العبارة "في خمائل الغاب" بعبارة "تحت الزان والسنديان والزيتون". ولكن السؤال المطروح أيضا: هل الغموض يلغي بهذا التحديد لأنواع الأشجار أم أنه يبقى كما هو تحديد دون تحديد، حقيقة دون حقيقة؟ لنر ذلك ثم نحكم.

إن "ههنا" لم تعد نقطة "ههنا" ولم تعد مساحة شاسعة في موضع ما "في خمائل الغاب"، ولكنها مع ذلك مساحة دون تلك المساحة" تحت الزان والسنديان والزيتون". غير أن الشاعر و محبوبته هما في أحسن الأحوال نقطتان؛ فإذا كانتا ثابتين فهما ليسا تحت الزان والسنديان والزيتون. وإن كانتا متحركتين فهما ليستا

تحت الزان والسنديان والزيتون في زمن واحد بل في أزمنة متعددة، نحن القراء لا ندري الوضع الذي كان فيه الشاعر ومحبوبته: هل هما في حالة حركة وتحول أم أنهما كانا في وضعية سكون (جالسان أو واقفان أو متكئان أو مضطجعان)، أم أنهما في زمن ما متحركان وفي زمن آخر ثابتان، وفي جميع الأحوال مع هذا الأخير متحركان. وبالنظر في السياق اللغوي وبحسب التجربة فإن وجود الشاعر بذلك المكان لم يكن في زمن واحد فقط بالضرورة كما أنه لم يكن في نقطة واحدة من تلك الغابة.

إن الشاعر يعتقد أنه يعبر عما يراه ويحسه ونحن القراء نعتقد أننا نرى ونحس. مما يراه ويحس به الشاعر.

وعندما ننتقل للمعجم النباتي الشجري المحدد بالمشيرين اللفظيين "ههنا" و"تحت" نجد أن ألفاظه ومعانيه غير متجانسة بيد أنها محدودة جدا، وهي ثلاثة شجر: الزان والسنديان والزيتون. إن هذا التحديد لعدد نوع الشجر لا يلغي إشكال الإدراك لعدد الشجر و لأوضاعه وأوضاع أغصانه، بالإضافة لذلك أننا لا نعرف أبعاد المكان -نحن كقراء- الذي به هذه الأشجار. مع أنه يمكن بالرجوع للمعاجم وكتب الجغرافيا معرفة الأمكنة (حدود طبيعية : تضاريس-مناخ، أو سياسية) التي يوجد بها هذا الغطاء النباتي. وهي على الأرجح متوسطية (فشجرة الزيتون موقعها بحوض البحر الأبيض المتوسط)[1] وبالاعتماد على القرينتين اللفظيين الخاصتين بالمكان (ههنا-تحت) نعرف أن الزيتون في مكان واحد مع السنديان والزان؛ أي توجد بالمناخ نفسه وهو المناخ المتوسطي، ولا يشترط في هذا الاكتشاف أن يكون كل القراء على دراية بمكان نمو الثمر الزيتوني، والمهم في كل ذلك أن يعرف كل قارئ أحد الأنواع الثلاثة من الأشجار ليعرف بالاستدلال أنها توجد بالمكان نفسه. ولكن المساحة التي يشغلها هذا المناخ، والتي توجد بها هذه الأشجار، أين توجد بالضبط هل في تونس أم في فرنسا أم في الجزائر أم في سوريا...الخ؟ إن هذا

النص الشعري لا يعطينا مرجعا دقيقا ولو أننا عدنا وعرفنا حياة الشاعر بدقة (أي حصلنا -وهو مجرد افتراض لا وجود له في الواقع- على قائمة تفصيلية لكل نزهة إذا كانت بالفعل موجودة قام بها الشاعر محبوبته)، ولندعي نحن أن المكان هو تونس على اعتبار أن الشاعر تونسي، عاش ومارس حياته بتونس. وتونس بلد متوسطي؛ ولكن تونس هذه ليس نقطة أو مساحة صغيرة جدا يمكن أن نشير إليها بـ "ههنا"، كما أن الغطاء النباتي المشار إليه (الزان والسنديان والزيتون) ليس حديقة صغيرة أو غابة فريدة لا يوجد غيرها بتونس. إن الشاعر هنا يتحدث عن حقيقة دون تمييز، والمرجع الذي نكون صورته في أذهاننا عند قراءة البيت الأول هو بلا شك غير المرجع الذي نقله لنا الشاعر من خلال ألفاظه، وليس هو المدرك بالفعل.

إن ألفاظ الشاعر مثلا: "ههنا"، "خمائل"، "الغاب"، "تحت"، "الزان"، "الزيتون"، "السنديان" عبارة عن وسائط خادعة بين مراجع الشاعر ومراجع المتكلم، إن الآخرين حينما يتحدثون عن النجاح إلينا، فهم يتحدثون عن نجاحهم ليس إلا، ونحن في حال سماعنا لهم نتجاوب مع نجاحنا نحن فقط. لا شيء يجمع بين نجاحهم ونجاحنا إلا لفظ "النجاح" أما المشاعر والحقائق فمختلفة إن : هم ≠ نا.

أنت أشهى من الحياة وأبر ∴ من جمال الطبيعة الميمون.

"أنتِ" الشاعر: امرأة جميلة غاية في الحسن؟ ولكن هل "المرأة"محبوبة الشاعر مرجع بإمكانه أن يكون خاضعا بشكل مطلق لإدراك الشاعر؟ إن الحقيقة أن المرأة التي يتحدث عنها الشاعر كغيرها من البشر: عبارة عن كائن لا محدود تقريبا من الخصائص النفسية والعقلية والجسمية. إن العدد الهائل من المورثلت أو الكروموزومات التي توجد في الفرد منا تجعلنا عاجزين -رغم هذا التميز الذي تصنعه فينا بشكل لا نظير له (من المستحيل أن يتشابه فردان تشابها مطلقا)- عن إدراك الشيء كما هو بكل اختلافاته وتناقضاته؛ غير أن الشاعر هنا كغيره من

الناس يكتفي بالصفة الغالبة وهو عاجز و لو حاول الإشارة إلى كل ما يعجبه أو يعرفه في محبوبته طالما أنه عاجز عن إدراكها بشكل مطلق. والدليل في ذلك أن الشاعر سيكتفي بعد ذلك بذكر بعض ما يحبه أو يحببه في تلد المرأة (الشباب، الجسم الغض، الجيد، الطرف الساهي، الثغر، الغناء، الصوت ، الروح)، ويمكن أن تكون الحقيقة في مجال الحب أننا حينما نحب لا نعرف ماذا نحب في المرأة؟ لأن ما يعجبنا في امرأة نحبها يوجد في غيرها؟ ولهذا من السهل أن نتحجج بقولنا: لما لا ينتقل حبنا للأخريات بتشابه الصفات؟ من المحتمل أن تكون امرأة لها وجود حقيقي في حياةٍ الشاعر وبكل الصفات التي أحبها الشاعر فيها، ولكنها امرأة يعجز الكلام عن وصفها وفي الوقت نفسه تتجاوز الحس، إن المحب يعجز عن معرفة من يحب، إن المرأة تلتبس بأهوائنا ورغباتنا وميولنا، وتخرق نسق تفكيرنا حينما نتورط في حبها؛ بمعنى أننا نصبح نعرف ونحب ونتحدث عن امرأة أخرى في المرأة التي أحببناها. وبالإسقاط يمكن القول أن الشاعر يتحايل على ذاته باعتقاده أنه يدرك المرأة المرجع، وبالمقابل يمكن القول أنه يتحايل على قرائه بنقل حقائق لا وجود لها.

وبالرجوع إلى "مرجع" القارئ أي ذلك المفترض أن يكون مرجع "الشاعر" نجده أكثر التباسا واختلافا؛ فـ "أنتِ" هو الحضور عند الشاعر (ضمير مخاطب)، و "أنتِ" هي الغاب عند القارئ (باستثناء القارئ الحاضر بزمن إنجاز الخطاب أو النجوى وهي حالة شبه مستحيلة في مثل هذه الأوضاع)؛ وهذا الغياب بالنسبة للقارئ يظل موجودا على الرغم من جملة التحديدات اللفظية المبينة للمرغوب في تلك المرأة في الأبيات اللاحقة (الشباب - الجسم الغض - الجيد - الطرف الساهي - الثغر - الغناء - الصوت - الروح). ولهذا سيسعى -نتيجة هذا الغياب- كل القراء إلى تكوين صور ذهنية لمراجع وهمية؛ ليس لأنها غير موجودة بل لأنها مختلفة؛ "فأنتِ" القارئ تتجدد بتجدد القراء.

إن "أنتِ" الشاعر توجد قائمة لا محدودة مسبقا من النساء أو الفتيات بالنسبة للقراء. الشاعر (أنتِ = فاطمة)، القارئ 1(أنتِ = حسناء)، القارئ 2(أنتِ = نرجس)، القارئ 3(أنتِ = فضيلة)...القارئ ن(أنتِ = اسم فتاة ن).

(أنتِ = فاطمة وحسناء ونرجس وفضيلة و...الخ).

أنتِ (مطلق في التحديد) = مطلق في اللا تحديد.

"أنتِ أشهى": إن "أشهى" عبارة عن صيغة تفضيل. والتفضيل يقتضي إدراك الشيئين المتفاضلين من جهة، ويقتضي وجود سلم للقيم أو التصنيف من جهة ثانية؛ وهذا يعني أن "أشهى" عبارة عن مقياس لغوى وليس رياضي أو فيزيائي أو عقلي، وهذا المقياس هو خلفية أو بعد عاطفي نفسي يختلف من شخص إلى آخر، ويختلف من رسالة لدى فرد ما إلى حالة أخرى لدى الفرد نفسه. و"أشهى" هذا المعيار أو المقياس العاطفي ليس كما يبدو لنا من خلال النص الشعري أو كما يبدو للشاعر لحظة هيامه وشوقه؛ باعتبار المحب ينظر للمستقبل في ظل الحاضر. إن الشاعر حينما يحب يؤكد أنه تورط في خلود الحالة النفسية تجاه معشوقه، غير أن حقيقة أن المعيار العاطفي لا يعترف بالمطلق ولا يخضع له، فهو:

أولا: نسي من حيث هو مؤقت ومشروط بعدة عوامل، نكتفي هنا بالإشارة للبيت الأول كقرينة لفظية: فالتفاضل الحاصل للمرأة على الحياة مرهون بوجود المعشوق "أنتِ" ضمن مكان خاص هو:

"ههنا في خمائل الغاب تحت الزا ن والسنديان والزيتون"

ثانيا: أن المعيار العاطفي "أشهى" يفتقد للسلم التراتبي أو القيمي، فبه لا نستطيع بدقة معرفة درجة التقارب أو التباعد بين حدي المتفاضلين.

ثالثا: أن المعيار العاطفي معيار قمة في التميز والتفرد والذاتية، فلذة الشيء أو شهوته تخضع فقط لتجربة كل فرد منا على حدة؛ أما الألفاظ التي

نستعملها في هذا الشأن فهي مجرد دوال مضللة، فلا أحد من الناس يستطيع أن ينقل حقيقة اللذة باللفظ أو بالتعريف لفاكهة لمن لم يذقها؛ والشأن نفسه في حقيقة المحبوبة "أنتِ" و"الحياة" بالنسبة للشاعر، فشهوتهما مختلفة من شخص لشخص.

رابعا: أن "الحياة" كحقيقة من «اللامعرفات»[2]، فنحن لا نستطيع أن نقول أن هناك حياة وإنما الجدير بالذكر إحساسا بالحياة أو شعورا بها. ولسنا ندري هل إحساسنا بالشيء حقيقي أم وهمي؟ بمعنى هل نحس بما هو موجود أم أننا نحس بما نعتقد أنه موجود؟

خامسا: أن ما لاحظناه في شأن "أنتِ" و "أشهى" نلاحظه في شأن "الحياة". فـ"الحياة" مفرد في الصيغة اللفظية لكنها جمع لا منته أو لا محدود باعتبارها إحساسا وشعورا؛ فـ"الحياة" عند الفرد 1 هي 1، و"الحياة" عند الفرد 2 هي 2، و والحياة عند الفرد ن هي ن...الخ، ليست هناك حياة مشتركة وإن كنا نعتقد أن هناك إحساسا مشتركا أو متجانسا نحو "الحياة".

وصيغة التفاضل الأخرى ذات البعد النفسي العاطفي أيضا "أبهى" تحلل وفقا لما التزمناه في تحليل الصيغة المعطوف عليها "أشهى"، مع فارق بسيط هو أن "أشهى" لها علاقة بمدركات الحاسة الذوقية (عضو اللسان) والرغبات الجنسية، أما "أبهى" فلها علاقة بحاسة الرؤية؛ وهناك نوع من التشاكل الدلالي فالحياة حقيقة في الذات المدركة لا خارجها والشهوة تحصل من اتصال الإنسان بأحد أعضائه بالمدركات الخارجية، بمعنى حينما تمتد الأشياء وتتجاوز حدودها باندماجها في الأفراد الممارسين؛ تصبح حقيقتها تدرك من كونها ذات داخل الذات)، وبالمقابل نجد الوجه الآخر للتشاكل في الصيغة أو التركيب المعطوف "وأبهى من جمال الطبيعة الميمون" فالبهاء له علاقة بحاسة الرؤية والطبيعة حقائق مادية، والجمال المدرك لا يحصل باندماج القيمة المادية للأشياء (الطبيعة) في الحاسة.

و"أبهى ∴ من جمال الطبيعة الميمون": إن الشاعر يعتقد أن محبوبه أبهى من جمال الطبيعة. لكن ما هو الجمال؟ إذا كنا نتفق إلى حد ما على قدر من إدراكنا للجمال؛ فنحن نتفق أن الجمال ليس حقيقة خارجة عن الأشياء أو الموضوعات الجميلة. إننا لا نعرف الجمال ولا يمكننا معرفته لأنه ببساطة غير موجود وإنما نحن نعرف الأشياء الجميلة. ومن جهة أخرى هناك مسألة لها علاقة بنسبية الحس الجمالي، فالأشياء الجميلة ليست أولا: جميلة عند كل الناس، وثانيا: أنها غير دائمة وقارة عند الفرد في جميع فترات حياته. وما خوض العلماء من فلاسفة ونفسانيين في حقيقة الجمال في الموضوعية والذاتية(3) إلا دليل يبدو أنه كاف في ترسيخ اللا يقين في حقيقة هذا المرجع الذي لا نناقشه باعتباره معطى عاطفيا مندمجا في المعطى اللساني؛ فالأشياء التي نتعامل معها بعواطفنا تصبح ماثلة في الألفاظ المعبر بها عنها. ومن ثمة فالأشياء والألفاظ ضمن هذا الحقل العاطفي تصبح ضمن مسلمات الحس الباطني أو اللاشعور ولا دخل للمصادرات العقلية المنطقية والتأسيسات الموضوعية الواقعية بفهمها والتعامل معها. أما إذا رجعنا إلى حقيقة «الطبيعة» فإننا نجد أنفسنا حيال لفظ لا أكثر. إن الطبيعة وإن كانت في أكثر جوانبها تفهم ضمن سياقات الإطار الحسي المادي فإن الأفراد عاجزون عن إدراكها كموضوع مادي؛ إننا لا نعرف من الطبيعة إلا بعض الطبيعة سواء ما كان منها في حدود معارفنا أو ما كان خارجها. وهذا البعض من الطبيعة المدرك ليس متجانسا مع البعض الآخر غير المدرك حتى نبرر به المعرفة الكلية والمطلقة؛ بل بعضه متجانس وبعضه الآخر غير متجانس.

إن لفظه "الطبيعة" ضمن هذا السياق اللغوي تحيلنا على تعميم مضلل؛ فالطبيعة هذا الكل من جهة لا وجود له في عالم الشاعر؛ ومن جهة أخرى إذا كان موجودا فهو مختلف عنه في عالم القارئ، ولنتأمل الرقم اللامحدود للقراء. إن

"الطبيعة" كمرجع هي في الحقيقة "طبائع" وهذه "الطبائع" ليست مجموعا متجانسا مكتملا.

وبشكل عام إن الشيء الذي يكون أشهى من الحياة وأبهى من جمال الطبيعة ما هو إلا مرجع وهمي خرافي أو أسطوري لا وجود له كحقيقة مادية موضوعيه بالشكل المعبر عنه. إن الشاعر يعرف امرأة لا وجود لها حقيقة كما هي، بل يراها ويعرفها كما يجب أن تبدو له. أو كما يفترض أن تكون.

:«ما أرق الشباب في جسمك الغـــ ـــض وفي جيدك البديع الـــثمين»

ما: اسم تعجب مبني على السكون في محل رفع مبتدأ.

و هذا يعني أن الجملة تعجبية وما نقوله في هذا البيت نقوله في البيتين الموالين (الرابع والخامس).

بداية صيغة التعجب في الأصل تحيلنا على حالة نفسية ذهنية (حالة لحظة الإدراك للموضوع). وهو أن المرجع في حالة التعجب يمثل المفاجأة، والعقل البشري في هذا الشأن تباغته الأشياء؛ ومن ثمة فهو لا يدركها من حيث هي مدرك مألوف وإنما لكونها تجاوزا للمألوف وخروجا على حقائق العادي؛ والمرجع في حالة التعجب يخضع لنسق آخر يمثل قمة التمرد على الأنساق العادية التي يخضع لها العقل البشري ويتفاعل معها، ويرفض أن يكون كما نرغب نحن أن يكون.

أما حقيقة "الشباب" فهي غير موجودة أولا: خارج الإنسان الكائن الحي دون العاقل، وثانيا: إنها حقيقة غير قارة في الفرد وإنما هي عارضة، ثالثا: ليس هناك تحديد علمي دقيق لهذه الحقيقة (ما هي نقطة البداية بالضبط وما هي نقطة النهاية)، رابعا: أن الشباب حالة تخضع فقط عادة لحاسة الرؤية ثم يأتي الحكم بعد ذلك، وشباب المرأة التي أحبها الشاعر هو شباب خاص بالشاعر فقط أي مرجع متميز وليس مشتركا بين جميع القراء؛ ومن جهة أخرى أن الشاعر حينما يتعجب

من سحر محبوبته (رقة الشباب – الجسم الغض– الجيد البديع – دقة الجمال – الطرف الساهي – الثغر الجميل الحزين – الغناء – الصوت المحزون – الروح الجميلة...الخ) يعطينا فقط الخصائص التي نجدها في المرأة حينما نحبها، أما قبل الحب فهي غير موجودة ضمن الحيز النفسي العاطفي وإن كنا نعترف بوجودها ضمن الوصف المورفولوجي.

فالتراكيب اللغوية التي تتضمن الإشارة لجمال المرأة أو الجميل في المرأة ذات شحنة انفعالية، وهذا يعني بلا شك أن المرجع لا وجود له بالشكل الذي يراه الشاعر وبالشكل الذي عبر عنه، ولا يوجد أيضا بالنسبة للقارئ طالما أن الوسيط بين الشاعر والقارئ هو النص الشعري؛ بالإضافة إلى ذلك نجد أن الشاعر يضلل قراءه حينما يتورط في حبه الجنوني فهو يتحدث أيضا عن "الجيد الجميل"، و "الطرف الساهي" و"الثغر الجميل". والقارئ أيضا يتساءل عن الخصائص التي توجد في الجيد حتى تجعله جميلا، ويتساءل عن السمات التي توجد في الثغر حتى تجعله مغريا. إن الحقيقة وتبعا لما تم بيانه هو أن الشاعر أصبح يختلق سمات وخصائص توجد لدى كل امرأة.

«وألذ الحياة حين تغنين   فأصغي لصوتك المحزون»

وما يؤكد ما سبق أن لذة الحياة تذوب في غناء المحبوب والشاعر وإن كان مبديا تعجبه من هذا الامتزاج اللامألوف بين لذة الحياة وغناء المحبوب، فهو بلا شك يتلذذ بسحر الحياة. وغاية الإنسان كل إنسان هي اللذة، ودائما هو في بحث مستمر لا منته عن مصادر اللذة. واللذة في هذه الحالات أو غيرها تصبح غاية، أما أعراضها التي تتجلى فيها فتصبح وسيلة؛ ولكنه لكون اللذة لها سلطة لا محدودة على الإنسان، ولكون اللذة تمتزج في شيئها أو موضوعها امتزاجا حلوليا كالذي نجده في الحالة العرفانية التي تقول بإمكانية حلول اللهوت في الناسوت، فالانسان أو الفرد –وهنا الشاعر– يرى لذة الحياة في غناء المحبوب وغناء

المحبوب في لذة الحياة؛ والهدف في كل ذلك هو اللذة لا غير، أما الغناء فهو مرجع عرضي بمعنى أن اللذة تختار أي شيء لتتجلى فيه وليست هناك من علاقة منطقية بين "لذة الحياة" و"غناء المحبوب". وبالمقابل "اللذة" شعور أو إحساس لا يعرف والأمر التلقائي اللزومي أن اللفظة "لذة الحياة" لا تعطي حقيقة هذه الظاهرة النفسية الجسمية؛ و لا يعرف لها القراء وجودا حقيقيا كما يراه الشاعر لأنها أحاسيس ومشاعر خاصة لا تنتقل في العبارات. وما شعورنا باللذة ومعرفتنا لها وإدراكها سوى شعور كل فرد بلذته هو ومعرفته بإحساسه هو فقط لا غير. وإذا رجعنا إلى الشاعر ونظرنا في لفظه "لذة الحياة" وأخذنا قي تأمل هذا المرجع الممتزج "اللذة" و "الحياة" نجد أنه يقدم في بيته الشعري لا معرفين "اللذة" و"الحياة": ما هي اللذة وما هي الحياة؟ أين توجد اللذة وأين توجد الحياة؟ لا نعرف نحن ولا يعرف هو؟ الكل يجهل ذلك ومع ذلك فكل منا يشعر بهما ويحس بأثرهما. فهذه المراجع موجودة من حيث هي مشاعر وأحاسيس غير مشتركة ولكنها غير موجودة باعتبارها حقائق خارجة عن سلطة الحد والرسم أو الوصف والتعبير.

وفي بيته الموالى: «وأرى روحك الجميلة عطرا ∴ ضائعا في حلاوة التلحين»

يرسخ الفكرة الضمنية التالية: إن الشاعر لا يعرف محبوبه وإنما يشعر ويحس به؛ ولهذا ليس من الغريب أن يصف الشاعر الجميل في محبوبه لا محبوبه الجميل.

فالروح هنا جميلة و ليست المرأة المحبوبة ككل. و نسبية هذا المفهوم "الروح" تظهر من خلال القرائن اللفظية الواردة في هذا البيت. فالروح الجميلة لا تبدو كذلك إلا من حيث هي موضوع بالنسبة للشاعر؛ بمعنى أن روح المحبوبة إما أنها لا تملك قيمة "كالحسن والقبح" أو أنها تملك صفة القبح فقط، والشاعر مع ذلك يراها جميلة حسنة؛ بمعنى أن القيمة الموجودة في الروح -عند إدراك الشاعر

لها- معزولة عن حقيقة القيمة الموجودة بالفعل أو غير الموجودة على الإطلاق في الشيء في عالم الواقع؛ ومن ثمة فمن المحتمل أن "جمال الروح" لا وجود له، ولو كان موجودا فهو مجرد مصادفة وتوافق بين "عبارة الشاعر" وحقيقة الشيء؛ وبهذا يفقد المرجع سلطته على القارئ والشاعر على حد سواء طالما أنه حصيلة سوء تقدير وإدراك. ولو كانت الرؤية بصرية لأمكن تجاوز هذا الوجه التحليلي المقترح. وكما هو معلوم أن الظن والتخمين ألصق بالرؤية الفكرية أو النفسية دون البصرية؛ ذلك أن هذه الأخيرة موضوعاتها أو مراجعها حسية يمكن التحقق منها بكل سهولة في أغلب الأحوال. أما الادعاء والتحاجج بالفكر الصوفي العرفاني الذي تتجلى حقائقه في الرؤية القلبية أو الحدسية النفسية لا البصرية فهو استثناء؛ ولا دليل على صحة المراجع التي يتحدث عنها.

أما "روح المحبوب" فلا شك أنها موجودة. لكن ما هي؟ إن الروح تلك التي فينا أي في كل فرد منا نعرف أنها موجودة ومع ذلك لا نعرفها ولا نستطيع تعريفها، ولا نشعر بها ولا نحسها. إنها موجودة لأنها موجودة هكذا يمكن أن نعبر عن حقيقتها. والاختلاف الكبير بين علماء النفس والفلسفة والدين يؤكد أن «الروح» كموضوع ومرجع خارج عن سلطة الحصر المعرفي والحسي؛ فهذا المرجع إذن لا ينتمي لعالمنا (عالم الحس والإدراك).

وإذا عدنا للبيت السابق: «وألذ الحياة حين تغنين ∴ فأصغي لصوتك المحزون»

نجد أن الشاعر يتعجب وفي الوقت نفسه يستلذ الحياة من الغناء؛ هذا الأخير الذي لا يملك هوية بالنسبة للقارئ هو مرجع لا نعرف الزمن المستغرق فيه. ولا نعرف لونه (أندلسي، شرقي، أجنبي، شعبي...)، ولا نعرف مضمون كلماته أو كلماته، ولا نعرف درجة الصوت فيه منّ حيث العلو، ولا نعرف الوضع

الذي كان عليه المغني عند الغناء، ولا نعرف هل هذا الغناء بطلب من الشـاعر أم أن المحبوب غنى من تلقاء نفسه؟...الخ

إن الشاعر بهذا التعميم أو الإلغاء بعدم الذكر لهوية الغناء يدفع بالقراء إلـى الاعتقاد اللاواعي بنماذج مختلفة من الغناء حسب كل فرد وحالة. فالقارئ الـذي يستعذب الغناء الشرقي يعتقد أن محبوبة الشاعر تغنت بالغناء الشرقي، والقـارئ الذي يستعذب الغناء الأجنبي يتوهم أن محبوبة الشاعر كـانت تـذوب معشـوقها بالغناء الأجنبي...الخ. إننا أمام مجموعة من المراجع لا مرجع واحد؟ ومع ذلـك هناك قدر من الاشتراك بين هذه المراجع وبين كونها كلها فـي جميـع الأحـوال "غناء". أما "الغناء" كمرجع للشاعر فهو غير واضح وإذا أمكن الغلو نقـول بأنـه غير موجود؛ "فالغناء" لفظ يشير إلى الكلمات والأداء والصوت بدلالة اللـزوم أو الالتزام؛[4] ومن ثمة لا يمكن تصور الغناء دون تلك المدلولات المتضمنـة فيـه (كلام ، آداء، صوت)؛ ومع ذلك يكتفي الشاعر بالصوت والنغم: «أصغى لصوتـك المحزون / قد تغنيت منذ حين بصوت ∴ ناعم، حالم، شجي، حنون / نغما كالحياة عذبا عميقا ∴ في حنان، ورقة وحنين» وبهذا فالشاعر لا يطلب الغناء ولا يدركـه وإنما يدرك الصوت أي ذلك الأثير الفيزيائي الصادر من فرد معين، وهو ما يعني أن مرجع الشاعر الرومانسي غير موجود أي "الغناء".

وإنما "الصوت" مرجع الغريزة التي تصرخ هو الذي يتجلى مـن خـلال الفلتات التي تدفعها مكبوتات العشق. باختصار الشاعر يقدم "الغناء" مرجعا لقرائـه أما هو فمرجعه الصوت فقط دون الغناء ككل؛ والقرائن اللفظية الآتية تؤكد ذلـك: «فأصغي لصوتك المحزون» فالإصغاء يكون للكلمات ذات أسلوب أما السمع فـهو للأصوات (الأثر الفيزيائي)؛[5] ومن ثمة فالشاعر أصبح يتوهم المدلـولات فـي

الصوت لا الكلمات: «فأصغى لصوتك المحزون»، والوصف ذو القيمة الجمالية لم يكن للغناء أو الكلمات بل كان للصوت: «بصوت ∴ ناعم، حالم، شجي، حنون»

: « نغما كالحياة عذبا عميقا في حنان ورقة وحنين ».

وبالرجوع إلى البيت الموالي:

"وأرى روحك الجميلة عطرا ضائعا في حلاوة التلحين»

نكتشف القيمة الأسطورية للشاعر ككائن مدرك من جهة، والموضوع المدرك من جهة ثانية؛ ولكي نحافظ على تلك الأسطورية المزدوجة (الشاعر – الموضوع) يجب أن نتخلى كقراء عن الطبيعة الإنسانية الخاصة بنا.

إن الشاعر يرى أشياء متباينة لا يمكن أن تدركها حاسة واحدة فقط (حاسة الرؤية) أرى (إذا افترضنا أنهما بصرية) فهي عند الشاعر تدرك ما لا يدرك حسيا (الروح كمرجع)، وتدرك للرائحة الزكية (عطرا ∴ ضائعا)، وتدرك الطعم أو الذوق (حلاوة)، وتدرك الأصوات (التلحين)؛ أما إذا افترضنا الرؤية نفسية أو عقلية فهي لا تعدو أن تكون عرفانية، والمراجع العرفانية كما هو معلوم خاصة لا نعرفها ولا يمكننا إذا أردنا معرفتها.(6) وبهذا فالشخصية العرفانية يمكن أن تكون وهما لا علاقة له بالواقع (بمعنى لا يوجد إنسان يمكنه معرفة الأسرار وجوهر الأشياء بغير الطرق المألوفة من حواس ونظر وتجارب).

أما الوجه الأسطوري في الموضوع فهو الروح [لاحسي] = العطر الضائع (شمي)+حلاوة (ذوقي)+التلحين [حسي]؛ بمعنى أن المرجع [الروح] بخصائصه الواردة في البيت الشعري تمرد على الحقائق المألوفة المنتمية لعالمنا الحسي المعقول كواقع.

وإذا نظرنا في الصوت الذي ولع به الشاعر: «فأصغي لصوتك المحزون / قد تغنيت منذ حين بصوت ∴ ناعم، حالم، شجي حنون» نجده مفتقدا للخاصية

التي من أجلها سمي صوتا؛ بمعنى أن الصوت كمرجع أو كموضوع يتحدث عنه الشاعر لا وجود له على الإطلاق. فالصوت مهما كان مصدره فهو ذو طبيعة فيزيائية،[7] ولا يوصف إلا بناء على خصائصه الفيزيائية، ومن ثمة ففهم الصوت وإدراك مدلوله ووصفه بالنعومة والحلم والشجو ليس سوى إدراك ووصف لشيء لا وجود له؛ ولكن سلطة الحب وعنف الميل والرغبة نحو المحبوب تجعل الشاعر يتوهم حقيقة لا وجود لها. ولكن إذا افترضنا أن الصوت الصادر من المحبوب ولو كان لغوا يمكن أن يوصف بأفضل الصفات -لأن حب الشيء ينتشر في مشمولاته، وتصبح الطبيعة الفيزيائية للصوت بناء على هذا ملغاة وتحل محلها الطبيعة الانفعالية الوجدانية- فإنه بلا شك غير قابل للوصف ولا وجود له كمرجع متميز. إن الأشياء إذا لبست عباءة العواطف والأهواء تمنعت عن الوصف والإدراك.

: « فإذا الكون قطعة من نشيد علوي، منغم، موزون ».

إن هذا البيت الشعري حافل بالأسماء والصفات التي تحيلنا على مراجع لا وجود لها بالشكل الذي تقتضيه الدوال الواردة.

فالكون في حقيقة الأمر يشمل ما كان وما هو كائن وما سيكون، ويشمل أيضا ما ندركه نحن كجماعات وأفراد، وما هو مستقل عن نظرنا وإدراكنا فهو موجود بغض النظر عن وجودنا؛ ويشمل كذلك ما هو خاضع للحس والتجربة وما هو متمنع عنها أو الموجود خارج حدودها (المجرد)؛ ويشمل إلى جانب ذلك الحقيقي الفعلي الواقعي والوهمي والتخميني. ويعتبر تعريف الآمدي للكون باختصار ما يشمل المفصل من خصائصه السابقة: «وأما الكون: فعبارة عن خروج شيء ما من العدم إلى الوجود دفعة واحدة لا يسيرا يسيرا»؛[8] وطبعا حصيلة الكينونة التي تحدث عنها الآمدي هي الكون أي العالم والموجود كما هو وارد في البيت الشعري للشابي.

وبناء على ذلك فإن المرجع "الكون" لا وجود له باعتباره مدركا من المتكلم (الشاعر). فالشاعر مهما أوتي من أسباب الوعي الخارق والحس المتميز فإنه يظل عاجزا عن الإقرار بوجود حقيقة ما تحدث عنه. إن الاعتراف بوجود المرجع "الكون" بالنسبة للشاعر ما هو إلا اعتراف بوجود جزء من الكون لأن الشاعر جزء من صيرورة الكون وحقيقته. أما التيقن من وجود المرجع فهو مؤسس على عقيدة دينية ليس كل فرد ملزم بتصديقها. وإذا تم الافتراض بلزوم تصديق ذلك من قبل كل الناس فهو مجرد تصديق بغائب وإقرار بمجهول. ومن جهة أخرى فإن الكون في حقيقته المادية ماض، حاضر، مستقبل مثلا، يعترف بوجوده بناء على استقراء ناقص، وبلا شك فإن الاستقراء الناقص يفيد عند علماء الأصول الظن والتخمين.[9] وهو عند علماء الطبيعة الفيزيائية أو العلوم الإنسانية بشكل عام تأكيد لنسبيه الحقيقة العلمية. أما المرجع الموالي فهو "قطعة"، أي ذلك الجزء من الكل، والمشكل المطروح يتعلق بتحديد أبعاد المرجع أو حجمه ومن ثمة نسبته بالنظر لكل الذي ينتمي إليه. وثانيا: بدرجة التجانس بينه وبين بقية الفروع المرتبطة بالأصل نفسه. والحقيقة الأقرب للواقع أن استعمال لفظة "قطعة" مرتبط بعزل جزء عن كل أو إدراكه بغض النظر عن حجمه وشكله عموما، ودرجة تجانسه. إن الشاعر هنا يحيلنا إلى مرجع دون هوية أو شيء عاجز عن امتلاك القدرة التمييزية.

وعلى العموم فإن اللفظتين "الكون" و"قطعة" لا يمكن أن يكون لهما كمرجعين وجود فعلي كما يجب أو مثلما تقتضيه اللفظتان. والقارئ نفسه لا يمكنه أن يكتشف بالإيحاء (الذي تثيره اللفظتان) المرجع كما يجب أو المرجع المفترض عند الشاعر، وإنما مرجع خاص متغير من قارئ إلى قارئ ومن فترة إلى فترة.

وتبعا لذلك وضمن البيت نفسه لا نظفر بمرجع محدد "نشيد" وذلك بالاعتماد على قاعدة استدلالية (ما يصدق على الجزء ليس بالضرورة أنه يصدق على الكل)

طالما أن "الكون" جزء من "النشيد"؛ وإذا كان هذا الاستدلال يحتمل منه أن يحيلنا على نقيض العدم المرجعي الذي وجدناه في لفظة "الكون" عند تحليلنا إياها؛ إلا أنه يفقد كل وجود متميز ومن ثمة يلتحق بالحقائق والموجودات المتعالية، وإذا تأملنا فالنشيد من الإنشاد وهو ما يترنم به من النثر والنظم[10] وبهذا هل النشيد هذا نثر أم شعر؟ وهل هو كثير أم قليل؟ وهل هو بالعربية أم بلغة أخرى؟ وهل هو قديم أم حديث؟ وهل هو معروف أم غريب؟ وإذا كان شعرا فهل هو من الشعر العمودي أم الحر؟ وأخيرا ما هي كلماته أو عباراته؟ إن هذا الدال «نشيد» لا يحيلنا على مرجع محدد وإنما على كل مرجع بمعنى أن كل ما صدق فيه الوصف الآنف الذكر، «ترنم+نثر/شعر» فهو نشيد وعدد ما هو قابل للوصف بذلك وما هو فيه غير محدود. وبلغة المنطق: كلما نقص المفهوم زاد الماصدق[11] وهذه القاعدة لا تنطبق على مرجع "النشيد" فحسب بل تقريبا على كل المراجع التي أشارت إليها ألفاظ القصيدة. ومن ثمة يمكن القول أن الشاعر لم يساعد القارئ على إدراك مرجع محدد قصده بلفظه ذلك. وان كان هذا الإحجام التلقائي عن المساعدة من الشاعر يبدو شكلا من الحجر والمنع فهو من جهة أخرى دافع لحرية تكاد تكون لا محدودة يظفر بها القارئ من خلال ذلك المنع، بمعنى أنه (الشاعر) إذا منعنا من إدراك مرجع محدد بالنسبة له فهو يسمح لنا نحن القراء بالعودة لأي مرجع مهما كان طبعا دون الخروج عن المعاني العامة له «الترنم + نثر / شعر». وقد يسمح لنا باختيار مرجع محدد حسب كل قارئ. فأنا مثلا أعتقد جازما وهو مجرد اعتقاد أن "النشيد" عبارة عن قصيدة رومانسية بالعربية لماذا هذا الاعتقاد بالضبط لست ادري؛ وكل قارئ مهما كان حينما لا تفصح الكلمات عن مراجع محددة يصبح خاضعا للإيحاء، غير أنه لا يدرك ذلك لأنه ليس في حالة بحث وتأمل مركزين. إن الكلمات تصبح مضللة وفي الوقت نفسه مثيرة لحقائق كامنة فينا لا نود الإفصاح عنها بشكل مباشر، وشأنها في ذلك شأن صور رورشاخ؛[12] ومع ذلك

فإن الإيحاء الذي تثيره فينا لفظة "نشيد" يصبح لا معنى له إذا أخذنا بقرينة الوصف "علوي"، فالنشيد هنا لم يعد خاضعا للمنطق البشرى ولم يعد من مسلمات المعرفة لأنه بعبارة بسيطة كما ورد في النص الشعري "علوي"، إنه ينتمي لعالم آخر لا تدركه أدواتنا العقلية والحسية. إن القول بوجوده هو مجرد تخمين أو ادعاء. إن وجود المرجع "نشيد علوي" مؤسس على أمرين فقط : أن يكون موجودا بالفعل. وثانيا: أن نمتلك نحن الأدوات لإدراك وجوده. وبالقياس والإسقاط يمكن القول أنه إذا كان النشيد كمرجع بشري عجزنا عن إدراكه فالأولى العجز عنه كمرجع متعال؛ وإذا كان الشك ألصق بوجود نشيد محدد في عالمنا الحقيقي الفعلي؛ فاليقين في نفي وجود المرجع فيما وراء عالمنا وارد بشكل أكبر.

أما إذا أخذنا بتحليل مرجع الصفة وفهمه (علوي)، فالمشكلة أكبر وذلك للاعتبارات التالية :

أولا: أن المقصود من الوصف هو الموصوف وليس الصفة.

ثانيا: أن الموصوف (النشيد) جوهر ثابت أما الصفة (علوي) فهي عرض متغير.

ثالثا: أننا نصف الموصوف بالصفة ولا يمكننا أن نصف الصفة بالموصوف في حالتنا هذه.

رابعا: وهو الأهم لأن من خلاله سنتعرض إلي جوهر المشكلة في وجود هذا المرجع. إن الصفة مهما كانت -بما فيها (علوي)- غير مستقلة عن الموضوعات والجواهر، أي لا يمكننا أن ندرك أو نلمس أو نشاهد أو نتذوق...الخ شيئا دون أن يكون في شيء [الشيء الأول هو الصفة والشيء الثاني هو الموصوف]، و بلغة المنطق لا وجود لمحمول إلا في موضوع. إننا لا نستطيع أن نجد صفة معزولة عن موصوف، إنها حالة في الشيء قد توجد بوجوده وهي يقينا تعدم بعدمه والعكس ليس صحيحا. فالشيء (الموضوع) مستقل في وجوده عن

الصفة؛ فهو موجود بغض النظر عنها، وإذا عدمت من الشيء لا يعدم الشيء وإنما يستبدلها بصفة أخرى بنقيضها. وبالخروج عن كونها صفة والنظر إليها كاسم أي كمرجع مستقل له وجود فعلي أي "العلو"، فإن مشكلة وجود هذا المرجع تضل قائمة لنسبية هذا المفهوم، فالعالي أو المرتفع عندي قد يكون متوسطا عند غيري ومنخفضا عند الآخر، وإذا اتفق الكل على علو الشيء فما هو القدر الذي به نحكم على علوه ونحكم على غيره بغير ذلك. وفي جميع الأحوال فالعلو كالانخفاض كتحت وفوق وبين رتبة للأشياء وليس شيئا. إننا لا نستطيع أن نشير إلى العلو وإنما إلى شيء عال. إننا لا نرى العلو ونلمسه وإنما نرى الأشياء العالية ونلمسها. !ن الرتبة هنا "العلو" ليست مستقلة عن عقولنا ثم نقوم بإدراكها. وإنما العقل البشري هو الذي أبدعها وفي الوقت نفسه أدركها من خلال الأشياء والموضوعات عند كل نظر وتأمل.

إن "النشيد" المتعالي عاد في ثوبه البشري بقرائن الوصف الموالية [منغم – موزون] منغم أي فيه نغم. والنغم هو حصيلة فعل بين شيئين بأقل تقدير، وهو كذلك عرض في الحركة والحركة عرض في الشيء، بمعنى ليس كل حركة وتفاعل بين شيئين يعطينا نغما، وبهذا ندرك نحن النغم كأثر للفعل والحركة من جهة وكشيء له بداية ونهاية من جهة أخرى. وعمر النغم أو مدته الزمنية محدودة. أولا: من الناحية الأنطولوجية، فلو كان النغم سرمديا خالدا مستمرا دون فراغات لما أدركنا وجوده. لأننا في هذه الحالة في حاجة إلى فراغ أو انقطاع أو عدم لنعرف أو نشعر بأنه كائن. وطالما أننا في هذه الحالة في حاجة إلى فراغ أو انقطاع أو عدم لنعرف أو نشعر بأنه كائن، وطالما أننا أدركنا النغم فهذا يعني أنه خاضع للانقطاع والعدم ومن ثمة فعمره محدود. ثانيا: من الناحية الوجدانية الانفعالية: إن الوعي بوجود أنغام مستهجنة وأخرى مستحبة دليل على أن الأنغام محدودة الزمن. ومن جهة أخرى أن النفس البشرية تجد لذتها في الشيء [هنا

المسموع] إذا كان مؤقتا لأن استمرار اللذة يوجد الملل الذي هو من أكبر أشكال الألم.

وإذا عرفت النفس خلودا في وجود اللذة واستمرارا؛ تحايلت عليها بالانقطاع والامتناع ثم تعود إليها طبعا مع بقاء مصدر اللذة على حاله دون توقف أو عدم، وبناء على ذلك لكي يعرف القارئ هذا المرجع (النغم) عليه أن يعرف النشيد لأنه ورد وصفا له؛ وطالما أن النشيد ورد متعاليا سماويا أسطوريا بقرينة الوصف السابقة (علوي)، فالنغم على الأرجح ذو خاصية متعالية لأن قرينة الوصف (علوي) هي جوهر ومبدأ الصفات، بمعنى أن النشيد له نغم ووزن متميز ومتفرد بالإيجاب؛ إنها أنغام وأوزان علوية المصدر وسماوية الحقيقة. أما إذا نظرنا إلى التنغيم كظاهرة أو مرجع بشري فحقيقته تظل غائبة كشيء معرف بشكل عام فالأنغام نحسها ونتلذذ بها. ومعرفتها وتعريفها يعتبر ضربا من الفضول، وسواء نظرنا إلى النغم نظرة الموسيقي أو المستمع العادي فإنه يظل من اللامعرفات ومن ثمة لا يمكن للقراء أن يظفروا بنغم ذي خاصية بشرية أو سماوية بناء على القرائن الواردة في البيت. وفي الوقت نفسه هل يمكننا أن نصدق أن للشاعر مرجعا محددا للنغم الوارد مع النشيد العلوي المصدر؟ إن الحقيقة تكمن في أن الإنسان أي الفرد منا يريد أن يحس ويشعر باللذة لا أن يعرفها. والمعرفة في جميع الأحوال هي لاحقة والإحساس باللذة أيضا في جميع الأحوال سابق. إن المعرفة تصبح ترفا وجديدا لا يثير فينا الإغراء. هناك نغم أدركه الشاعر ولكن ليس هناك إدراك لنغم بعينه يمكن وصفه وحصره.

والأمر نفسه نلمسه عند تحليلنا لحقيقة الوزن كـ"مرجع" وقد ورد في البيت الشعري كصفة لموصوف أو محمول لموضوع أو عرض لجوهر، والصفة هذه جاءت في الرتبة الثالثة بعد صفة "علوي" و"منغم" لمرجع "النشيد" في البيت الشعري:

«فإذا الكون قطعة من نشيد علوي، منغم، موزون».

غير أن المشكلة تظهر في كون حقيقة المرجع في الاسم [الوزن] لا تختلف كثيرا عنها في المرجع كصفة [موزون]، ذلك أن الصفات مستمدة من الأسماء ومن ثمة فهي تتلون مثلها بجملة من التأسيسات التي تحافظ على انتمائها للحقل الدلالي والمعرفي نفسه.

والسؤال المطروح هو: ما هو الشكل الذي يكون عليه الشيء حتى يسمح لنا بالحكم عليه بصفة محددة "موزون"؟ وهذا السؤال سيظل مطروحا دون إجابة أو تحديد على الرغم من الرسوم والأسوار، أي تلك القرائن اللفظية السياقية التي حاول الشاعر من خلالها تقليص دائرة الاشتباه على القارئ وتقديم مرتكزات دلالية تساعد على محاصرة النمط المرجعي (يوصف بكونه مرجعا) الذي يقبل صفة أو محمول "موزون".

فالقارئ من خلال البيت الشعري يعرف أن الموصوف بهذا الوصف هو النشيد وليس جملة الأشياء المبهمة. إنه بهذا التحديد شبه الدقيق للمرجع يكون قد عزل كل تصور لكل المراجع الأخرى بشكل قاطع. غير أن هذا التحديد غير كاف ذلك أن المرجع "نشيد" غير متمايز في ذاته فهو بلا شك نشيد ولكن ما هو هذا النشيد ما هو شكله أو نمطه؟ كل ذلك قد أشرنا إليه في تحليلنا لحقيقة المرجع فيما سبق.

وبالعودة لفهم حقيقة الصفة والاسم أي "موزون-وزن" ندرك أنَ الوزن كصفة يمكن أن يخلع على كل منتظم متسق من الأشياء، ولكن: ما هو الشكل الذي نحكم بانتظامه واتساقه وما هي المعايير الموضوعية الإجرائية التي تسمح لنا بحصر المنتظم من غيره؟ وهل تلك المعايير ثابتة أم أنها متغيرة بحسب الزمن وثقافات الشعوب وتبدلات الأفراد؟ وأخيرا هل الانتظام والاتساق حقيقة في الشيء ملازم له أم أنه حكم عقلي أبدعه الفكر عند نظره في موضوعاته؟

يبدو أن هناك قدرا من الاتساق الذي يتفق حوله البشر ويحكمـــون عليـــه بالحكم نفسه؟ وهناك مجموعة لا بأس بها تمثل مبررا لنســـبية مفـــهوم الاتســـاق والانتظام ومن خلال ذلك سواء أخذنا بمفهوم الاتساق أو الاختلاف حـــول أنمـــاط محدودة من الاتساق، فإن اللفظ الواصف لمرجع "النشيد" لا يقدم لنا هوية محـــددة للوزن المقصود؛ وإنما قائمة غير منتهية ومفترضة يبدعها كل قارئ حسب ثقافتـــه وفهمه لحقيقة الوزن والموزون.

ولكن هل القارئ يدرك الوزن أم الموزون؟ الحقيقة أن القارئ كالشـــاعر يعرف الشيء الموزون أو يدرك الشيء في حال كونه موزونا أو غير موزون أما إدراك الاتساق والانتظام خارج وجود الشيء فهو غير متأت وقد أشرنا إلى ذلـــك في تحليلنا لحقيقة مرجع الصفة "علوي".

وعلى العموم ليس بإمكان الشاعر الادعاء بوجود مرجع بعينه لديه يمتـــاز بما وصفه ليس لأن الوزن غير منفصل عن الأشياء فقط. وليـــس لأن الـــوزن لا يملك هوية محددة تميزه عن بقية الأوزان فحســـب، وإنمـــا لكـــون الموصـــوف «النشيد» ذا خاصية ما وراء طبيعية متعاليـــة علـــى الحـــس والإدراك البشـــري المألوفين، ومن ثمة فالأشياء المتعالية الخارقة الأسطورية لا تتجاوز إدراك القارئ بجوهرها دون أعراضها. بل إن الأعراض أي الصفات في الأشياء المتعالية هـــي نفسها متعالية ولا ندرك تعالي الشيء إلا من خلال تعاليها.

ذلك من جهة الشاعر أما من جهة القارئ فهو ليس أفضل حالا، ذلـــك أن القارئ مهما أوتي من أسباب الإدراك وسلطة الوعي ليس بإمكانه الرجـــوع إلـــى مرجع محدد بالنسبة للشاعر أو بالنسبة له من خلال الدال الواصف "مـــوزون". إن القارئ مهما كان أمام قائمة لا منتهية من الأوزان وليس له أن يرجح وزنا. إنـــه يعتقد بوجود الوزن والانتظام ولكن ليس بإمكانه الادعـــاء بوجـــود وزن محـــدد وانتظام متميز. إن الدوال أو الألفاظ والكلمات بقدر ما تحيلنا على مرجع محدد في

جنسه بقدر ما تضللنا في سديم نوعه وأفراده. إن الألفاظ هنا تشير إلى أشياء لا شيء أو إلى حقيقة مشتركة فيها نوع من الغصب والإلزام لا إلى حقائق مختلفة مع انتمائها للحقل الدلالي نفسه. إن ألفاظ القصيدة هنا تحيلنا على حقائق مجردة لا يمكن الإشارة إليها أو فهمها مع التيقن برجوع جزئياتها إلى عالم الحس والتجربة المادية. إن هذا اللون من الاستعمال الشعري للألفاظ -وليس فقط هنا في قصيدة "تحت الغصون"- ينحو منحا منطقيا. فالأقيسة والاستدلالات المنطقية تستعمل الألفاظ نفسها التي تستعمل في الشعر في أغلب الأحيان، ولكن تجردها من طابع الخصوصية والتفرد والتميز. إن غاية المنطق هي الكلية والتجريد ونرى نحن من خلال هذا التحليل لهذه القصيدة ذلك الضرب من الكلية والتجريد.(13)

وليس من الغريب كذلك أن نلمس التضليل الذي يمارسه الشاعر من خلال الكلمات ففي البيت الثاني عشر نأخذ اللفظين وهما "سحر" و"سكون":

«للمساء المطل، للشفق الساجي، لسحر الأسى، وسحر السكون»

فالسحر هنا مقيد بقرينتين لفظيتين هما "الأسى" و"السكون" وعلى الرغم من هذا التقييد فإننا لا نستطيع أن نظفر بمرجع تأسس عليه لفظ الشاعر أو فهم القارئ. وعلى العموم فالسحر هو عرض قد يكون ساكنا كصفة جميلة أو خارقة في الشيء أو كفعل أو حركة بهدف، ومن ثمة يقتضي السحر ثلاثة أركان: الساحر (كفاعل أو كموضوع الصفة أي صفة السحر) السحر (فعل-أو صفة) المسحور (وهو الأهم والهدف من السحر وهو من جهة أخرى المؤكد لوجود السحر باعتباره المدرك له).

إن السحر كصفة أو فعل خارقين نسبي: فالشيء الذي يسحرنا أو يغرينا ويدهشنا يتبدل من ثقافة إلى ثقافة ومن فرد إلى فرد ومن حال إلى حال. فما يبهرنا اليوم قد ننظر إليه غدا كشيء عادى، وما هو مقدس في ثقافة ما وخارق بلا شك قد يكون غير ذلك في ثقافة مغايرة. إن سحرية القمر في ثقافة الشعراء العرب

يقين لا شك فيه غير أن حقيقته المدركة من علماء الفلـــك تجعلنـــا نحـــن القـــراء منبهرين من انبهار الشعراء قديما وهي مقارنة تحيلنا على قيمة الانبـــهار الذاتيـــة فليست هناك مراجع أو معايير ثابتة تسمح لنا بالحكم علـــى ســـحرية الشـــيء أو عدمها. وفي أغلب الأحيان يصبح الفرد مدهوشا ومشدودا نحـــو الشـــيء دون أن يدرك أو يعرف السحر أو الصفة التي جعلته نحو الشيء مدهوشا ومشدودا. إننـــا نعجب بالشيء لأنه شيء عجيب ونحبه لأنه محبوب وغريب لأنه غريب...الـــخ. أما إذا نظرنا إلى السحر كفعل فالأمر لا يختلف عنه كصفة فكلاهما عرض ثقـافي لا طبيعي بيولوجي. فالمصنوعات الحديثة كالطائرة والسيارة والتلفاز والهاتف فـــي عصرنا هذا جاءت نتيجة بحوث ونشاطات علمية ليس فيـــها شـــيء مـــن خـــرق للمألوف والتجاوز للواقع أما إذا نظرنا إليها بثقافة الإنسان في عصـــوره الأولـــى فليست إلا سحرا أو آلهة. إن حقيقة الشيء ثابتة أمـــا أحكامنـــا حولـــه فمتغـــيرة. والسحر هنا كما ورد عند الشاعر حكم ذاتي يتعلق بصفة أو فعل ضمن ثقافة مـــا. وهذا يعني أنه ليس بإمكاننا أن نشير إلى مرجع مشترك و إنما كل فرد منا يشـــير إلى مرجعه هو في لحظة ما. وإذا ما أمكننا أن نشير إلى مرجع مشترك فهو فـــي حقيقة الأمر إشارة لحامل الصفة أو منتج الصفة (صفة السحر)؛ لأننا لا نســـتطيع أن نتحدث عن صفة السحر خارج حامل أو فاعل السحر. إن السحر غير مســـتقل عن فاعله أو حامله.

وبالعودة إلى مرجع "السحر" في سياقه اللفظي ندرك أنه ليس عبارة عـــن سحر مطلق يصلح أن يكون في كل شيء بل هو محدد في موضوع بعينـــه كمـــا أراد له الشاعر: في الأسى وفي السكون، والموضـــوع كصفتـــه أو محمولـــه، أو المضاف كالمضاف إليه، عبارة عن حقيقة نسبية ذاتية توجد في كل فرد منا بشكل يختلف عنها لدى فرد آخر.

ومن ثمة فكل ادعاء بأن مرجع الآخر يشبه مرجع القارئ (الأنا) بناء على استعمال المنظومة اللفظية نفسها هو مجرد ادعاء لا دليل على صحته. وبالمقابل كل تصريح من الشاعر بأن مرجعه له وجود فعلي هو مجرد تصريح لا يلزم القراء باعتقاده. إن حقيقة "سحر الأسى"و"سحر السكون" عند الشاعر لا تختلف عن حقيقة السر الإلهي وجوهر الربوبية الذي تزعمه نظرية الكشف الصوفي أو العرفاني.

أما إذا تأملنا لفظة "السكون" وحاولنا من خلالها النظر في مرجعها فندرك جيدا ومرة أخرى أن الحقائق التي يتحدث عنها الشاعر لا وجود لها في عالمه كما هي غير موجودة في عالمنا. فالسكون في عرف الفلاسفة -وهو فهم لا يشكل نقيضا أو تضليلا فيما يجب أن يكون عليه السكون-: «عبارة عن عدم الحركة فيما شأنه أن تكون فيه تلك الحركة».(14) إن السكون هنا يشكل نقيضا للحركة فإذا كانت الحركة يمكن الحكم عليها بأنها فعل إيجابي، فالسكون هو فعل سلبي؛ وجوده تابع لوجود الحركة، فهو غير مستقل عنها. وهو بهذا مدرك بإدراكها، ويعرف بتعريفها «فالسكون» عبارة عن لفظة تنفي وجود المرجع لأن السكون يمثل العدم للحركة. والعدم لا يدرك لأنه غير موجود. فالقارئ مثلا إذا خصص السكون في الصمت فليس بإمكانه أن يتصور أو يعتقد بسماعه للصمت؛ لأن الصمت ليس صوتا. فنحن ندرك الكلام كحركة ولا ندرك الصمت كعدم الكلام (أي نقيضه) بل الأرجح أننا نعتمد على خبراتنا السابقة فنقول: هناك صمت، لأنه قبل ذلك كان كلام، ولو لم يكن الكلام في عالمنا لما أدركنا الصمت كغياب للحركة لا كحقيقة مستغلة. والشاعر هنا باعتماد القرينة اللفظية ذات التعريف المزدوج حينما عرف السحر بالإضافة وعرف السكون بالألف واللام يكون قد ميز حقيقة السكون بإلحاق صفة السحر به، وهذا يعني أن السكون كمرجع يتمظهر في جملة من الأعراض والصفات حددها الشاعر في صفة «السحر». والسؤال المطروح هو: هل ذكر

صفة واحدة للشيء تسمح بإدراك حقيقته وتصور مرجعه؟ وهذا السؤال يصبح إشكالا فعليا مستديما إذا علمنا أن قائمة الصفات التي تلحق بمرجع «السكون» نسبية من جهة أولى، ومفتوحة من جهة ثانية. أما إذا تأملنا موضوع الصفة «السكون» فنجده كذلك -رغم التعريف اللغوي بالألف واللام- غامضا متشعبا على أكثر من موضوع «للسكون». فالسكون هو الصمت هو الموت، هو الشلل، هو الصيف بالنظر للشتاء، وهو الصحو بالنظر للأمطار، وهو فقدان الذاكرة، وهو المستنقع بالنظر للنهر والوادي،وهو الأبيض والأسود بالنسبة لبقية الألوان، إذا فالشاعر كالقارئ أمام قائمة مبهمة من السكونات. أما الادعاء بأن المقصود من "السكون" السكون مطلقا فهو تضليل، ذلك أن شلل الفكر وفقدان للذاكرة سكون. وبهذا فالوعي بالسكون بشكل مطلق ينفي وجود السكون بالشكل المطلق، طالما أن حالة الوعي بالسكون هي نقيض السكون. وجملة فإن مجموعة السكونات المبهمة لا تعطي مرجعا هذا من جهة؛ ومن جهة أخرى إن السكون بشكل مطلق مرجع وهمي لأنه في هذه الحالة عبارة عن عدم، وليس من المنطق الادعاء بوجود العدم طالما أن العدم لا يوصف بالوجود.

وفي البيت الرابع عشر:

«للأغاني التي يرددها الرا   عي بمزماره الصغير، الأمين»

نجد أن "الأغاني" كلفظة تحيلنا على مرجع غير واضح وغير مكتمل بالنسبة للشاعر فيما يخص العدد ومن القارئ أيضا. أما طبيعة الأغاني ومضامين الكلمات فهي وان كانت مدركة ومعلومة بقدر ما من قبل الشاعر فهي مبهمة تماما بالنسبة للقارئ. وفي الوقت نفسه يعطيه هذا الإبهام حرية في إثارة المرغوب فيه من الأغاني المجمدة على مستوى الشعور أو اللاشعور. وقد فصلنا هذا في الأبيات الأولى التي ورد فيها لفظ الغناء. أما لفظة «يرددها» فهي تطرح مشكلة العدد أو المرات من جهة والكيفية من جهة أخرى التي تم بها الترديد سواء بالنسبة للشاعر

أو القارئ، فالشاعر إذا اعتبرناه يقرر حقائق وشاهد عيان لأحداث البيت الرابع عشر، فلا شك أن الإغراء الذي تمارسه الصور الشعرية الرومانسية ليس في عدد بعينه. إن الشاعر يدرك أن الغناء يردد ولكن ليس بعدد معلوم ولا معنى لهذا المعلوم بالنسبة له. أما إذا اعتبرنا أن الموسيقى المنبعثة من المزمار صدى للأغاني فإنه من المعقول أن الموسيقى نسبية ولا توجد موسيقى بعينها لأغنية بذاتها، ومن ثمة يمكن القول: إن ذلك الترابط لا وجود له في عالم الشاعر، فهو مجرد اعتقاد غير متمايز ليس له أن يشير إليه أو يصنعه ويصوره. والقارئ في هذا ليس أحسن حالا فهو يجهل مطلقا طبيعة الموسيقى الصادرة من الناي ويجهل إلى جانب ذلك حجم المزمار وطبيعته. أما القرينة اللفظية المفيدة للحصر المحددة للحجم«الصغير» فهي لا تفي بالغرض المطلوب لنسبية المعيار، بمعنى أنه لا يوجد طول بعينه يمكن الحكم عليه بالصغر أو بالكبر في جميع الأحوال، فالصغير صغير بالنسبة لطول ما في عرف جماعة ما أو مألوف ما عند فرد ما، والكبير كذلك؛ هو كذلك بالنسبة لشيء آخر. بالإضافة إلى هذا فإن الصغر أو الكبر عبارة عن أعراض تتمظهر في موضوعات ولا يمكنها أن تستقل بذاتها عن جواهرها، كما أنها لا تجتمع في الشيء معا، فالشيء صغير أو كبير بمعنى لا يمكن للشاعر أن يشير للصغر أو الكبر بل يشير فقط للشيء الكبير أو الصغير. كما أنهما لا يمكن أن يشيرا للصغر والكبر في وقت واحد ومن الجهة نفسها في الشيء ذاته. وجملة يمكن القول أن الشاعر حينما يتحدث عن صفة المزمار وهي صفة الصغر لا يملك لها مرجعا محددا لأن الرؤية والحكم على الشيء بهذه الصفة خارج العمل المخبري ليس حكما عقليا رياضيا بل حكم انطباعي يكون المرجع فيه غير متمايز أو واضح، هذا من جهة ومن جهة أخرى أن الشاعر ليس بإمكانه أن يتصور ويميز تصوره بدقة لصفة الصغر خارج الشيء (مرجع المزمار). وبالنسبة لشكل المزمار الأسطواني يكون هناك تداخل بين صفتي الطول والكبر وكذا صفتي

القصر والصغر. فالصفات تشكل مراجع غير متمايزة في الشيء، فالشاعر هنا في وصفه يبدو أنه كان أكثر خضوعا لعواطفه وإدراكاته من خضوعه لحقيقة الصفة في الشيء. هذا بالنسبة للشاعر أما بالنسبة للقارئ فهو أكثر جهلا بمرجع الشاعر الحقيقي إذا كان هناك مرجع متمايز للشاعر. وأعجز من أن يتصور مرجعا بعينه أو يشير إليه.

أما الآن فنحاول أن ننظر في بعض الأفعال لكي نتبين حقيقة الفعل والوجه الذي يجعل منه مرجعا لا يملك تأسيسا تحققيا، أو مفهوما مكتملا ومتمايزا. و بداية الأفعال تطرح أشكالها من عدة أضرب. أولها: نسبة الفعل بمعنى هل الفعل مكتمل أم ناقص؟ هل هو على الوجه الصحيح أم على الوجه المبتور؟ ثانيها: الكيفية التي تم بها الفعل ولها علاقة بآلية إنشاء الفعل لا الفعل في ذاته، ثالثها: الزمن المستغرق. ويبدو لي أن مرجع الفعل محاصر بهذه الإشكالات ولا يمكن أن يحقق وجوده بالنسبة للقارئ على وجه الخصوص إلا بالرجوع إلى جملة القرائن اللفظية أو إلى عنصر السياق اللفظي والمقام -إذا سمح الكاتب وهنا الشاعر بذلك- فالأفعال الآتية مثلا "يؤجج" من البيت الخامس عشر:

«للربيع الذي يؤجج في الدنـــ ـــيا حياة الهوى، وروح الحنين»

و"يوشي" من البيت السادس عشر:

«و يوشي الوجود بالسحر والأحـــ ـــلام والزهر، والشذى واللحون»

"وتنهدت" من البيت الثالث والعشرين:

«فتنهدت ثم قلت: وقلبـــي من يغنيـــه؟ من يبيد شـــجوني»

فالمرجع "يؤجج" عبارة عن فعل نرى آلية بنائه واكتماله نحو غايتـــه؛ وإذا تجاوزنا البعد الأسطوري اللامنطقي أو اللامألوف في حقيقة الصورة التي يتحدث عنها الشاعر في البيت الذي وردت فيه اللفظة "يؤجج"؛ فإننا نـــدرك جيـــدا وهـــم المرجع وانفلاته من حصر الوعي والإدراك والتمييز، فالتـــأجيج الـــذي شـــاهده

الشاعر -إذا قبلنا بهذه المشاهدة- لا يمكن للشاعر أن يدعي بأنه يملك النسبة أو القدر أو الكم الذي به نحكم على تأجيج الشيء؛ لأن المشكلة المطروحة هي في وجود هذا المرجع أو عدم وجوده؛ أي: هل حصل هذا التأجيج أم لم يحصل؟ وكذلك الأمر في الفعل "يوشي" فعملية التطريز أو التجميل بلا شك يدرك الشاعر أنها حصلت ولكنه لا يملك تأسيسا يمكن التيقن به حول النسبة أو القدر الذي به نحكم وندعي بوجود المرجع "يوشي"، ويمكن أن نتبنى الادعاء نفسه حول المرجع الفعلي (نسبة للفعل لا الاسم أو الحرف أو الذات) من الضرب أو الوجه الثاني أي الكيفية التي حصل من خلالها فعل "التأجج" "التوشية" و"التوشيح"، فالفعل إذا ارتبط بكيفية واحدة تلقائية بسيطة ومكررة و دائمة يعجز الفرد -وهنا الشاعر- عن إلزامنا بحديثه عن مرجع مكتمل في وجوده بالنسبة له وحاضر بكل تفصيلاته. فالشاعر هنا يصبح يتحدث عن فعل أو مرجع في الذاكرة لا الواقع. فالربيع بكل أيامه يكرر فعل "التأجج" في الدنيا، والشاعر يدرك هذا الفعل باستمرار وفي تتابع غير منقطع خلال الفصل، ولكن غرابة الفعل وسلطة حضوره في الوعي تقل كلما تكرر الفعل بالكيفية نفسها.(15)

وفي النهاية يصبح الشاعر يرى ملامح الفعل أو الخطوط العريضة للفعل المنجز، أما التفصيلات أو الجزيئات فهي غير مهمة، ولم تعد تستعرض نفسها أمام الذات المدركة أو بالأحرى أن الذات المدركة لم تعد تأبه بها، ومن ثمة فحينما يدعي الشاعر أنه شاهد على الفعل المرجع فهو في حقيقة الأمر شاهد على بعض المرجع لا كل المرجع إذا صدقنا أنه يتحدث عن مرجع له وجود فعلي حاضر في زمن الكتابة أو الوعي به، أو أنه يتحدث عن مرجع آخر مختزن في ذاكرته كصورة ذهنية؛ بمعنى أنه يتحدث عن فعل لا وجود له بالكيفية التي أرادنا أن نصدقه بشأنها في عالم الواقع. إن الشاعر هنا يمارس أحد أشكال التضليل تجاه القارئ حينما يدعي-دون أن يدعي بشكل صريح- أن الحديث عن الفعل يقتضي

مشاهدة الفعل بكل تفصيلاته وجزئياته في عالم الواقع لا الذاكرة أو الماضي. إن القارئ حينما يقرأ النص فهو يتوهم. والكاتب -وهنا الشاعر- حينما يكتب فهو يغش طالما أن المرجع الذي يتحدث عنه الشاعر ليس هو بأي وجه من الوجوه ذلك الذي يتصوره أو يمكن أن يتحقق منه القارئ، و في الوقت نفسه ليس بإمكان الشاعر الادعاء بحضور الفعل بكل جزئياته وتفصيلاته لحظة الإدراك أو كما يبدو ذلك من خلال الدال أو اللفظة المعبر بها عن الفعل.

أما الوجه الثالث أو الضرب الأخص من الإشكالات التي تحاصر تحقق المرجع ووضوحه فهو الزمن. فالمراجع الفعلية (نسبة للفعل) بلا شك حصلت في الزمن الحاضر، وذلك بالاعتماد على قرينة المضارع في الفعل (يؤجج-يوشي-يوشح)، ولكن ما هو حجم الحاضر أو مساحته التي استغرقت لتحقق الفعل وإنجازه. إن الشاعر أو غيره ليس بإمكانه الحديث عن زمن محدد للفعل هذا من جهة؛ ومن جهة ثانية إذا اعتبرنا أن الفعل حصل في الزمن الماضي واستمر إلى لحظة الإدراك له وتزامنه مع حضور الشاعر وكتابته وذلك بالاعتماد على قرائن أخرى تظهر من خلال البيتين بغض النظر عن القرينة الحرفية للفعل المضارع وهي الياء في بداية الفعل التي تدل على المضارعة:

«للربيع الذي يؤجج في الدنـ ـيا حياة الهوى وروح الحنين»

«ويوشي الوجود بالسحر، و الأحـ ـلام والزهر والشذى واللحون»

فالأمر يصبح أكثر إشكالا، ذلك أن الشاعر حينما يتحدث عن مرجع فعلي امتد حضوره للماضي يكون قد تحدث عن جزء من المرجع له علاقة بالحاضر لا الماضي، لأن الماضي لا يأتينا ولا نذهب إليه، أما الحكم على وجود المرجع في الزمن الماضي فهو حكم بطريق الاستقراء والإسقاط لا المشاهدة والإحساس. إن ديمومة الحضور بالنسبة "للربيع" وتجدد صيرورة "التأجج" في حاضر الشاعر تسمحان للشاعر كما تسمحان لغيره دون جدل بالحكم عليهما بالحضور في الزمن

الماضي، ليس الزمن الماضي بالنسبة لحكمه على الشيء بل بالنسبة لوجوده أيضا. وهذا هو المقصود من عملية الاستقراء. أما إذا اعتبرنا أن الفعل حصل في الماضي وحصل في الحاضر وسيحصل في المستقبل وهذا الحصول ليس متجددا أي أن الفعل لا يتكرر وإنما يبنى دون أن يكتمل فهذا يعني أن المرجع الفعلي (يؤجج أو يوشي) ناقص ومن ثمة فالشاعر يتحدث عن جزء من تكون المرجع لا المرجع كله. فهو شاهد على مرحلة أو لحظة، بدايتها حصلت ونهايتها لم تأت بعد.

أما بالنسبة للقارئ في المسألة الزمنية فتطرح قضية تجدد المرجع وذاتيته. فصيغة المضارع بالنسبة للشاعر قد تعني الحاضر له، وهي أيضا تعني الماضي بالنسبة للقارئ لأن فعل القراءة متجدد بتجدد القراءة، والقراءة لا تأتي إلا بعد النص. باختصار إن حاضر الشاعر هو ماض بالنسبة للقارئ، ومع ذلك فإن صيغة المضارع دائمة الحضور مع كل قارئ مهما تباعد بينهم الزمن. والفعل المرجع في تجدده مع كل قارئ هو تنوع في مراجع القراء، ولا يمكن لأي قارئ مهما أوتي من سلطة الوعي والإدراك تصور المرجع الفعلي (نسبة للفعل) بالنسبة للشاعر أو بالنسبة لغيره من القراء أو بالنسبة له هو أيضا، لأن مرجعه هو عبارة عن صورة ذهنية تأتت من خلال الذاكرة أو الفعل الحاصل في الزمن الماضي، والذي فقد روحه أو حيويته. وإذا اعتبرنا أن الفعل قد تستحضره الذاكرة بكل ما فيه من حيوية وحميمية أو نفور واستهجان فهي تعود به كصورة مستنسخة. ومهما كان التطابق مطلقا بين إدراك الشيء واسترجاعه عن طريق الذاكرة، فمما لا شك فيه أن الفعل الأول والحقيقي والفعلي لا يعود ولا يسترجع ولا يتكرر. ومن خلال هذا نطرح السؤال التالي: أين هو المرجع الحقيقي والفعلي بالنسبة للشاعر؟ وأين هو المرجع الحقيقي والفعلي بالنسبة للقارئ؟

وإذا كان الشاعر في البيت الثالث والعشرين قد تحدث عن مرجع قمة في الانفعالية هو فعل "التنهد".

«فتنهدت ثم قلت: وقلبي من يغنيه؟ من يبيد شجوني»

فهذا دليل على أن الشاعر لا يملك مرجعا متميزا محددا لأن حالات الانفعال تقل فيها درجة الوعي والإدراك نحو الأشياء. وحينما نفكر في انفعالنا لحظة الانفعال نكون قد خرجنا من انفعالنا.(16) فالتنهد الذي حصل في الماضي (اعتماد القرينة اللفظية) ويتحدث عنه الشاعر ليس هو الذي حصل في الماضي (الواقع)، لأن الانفعال لا يدرك بالنسبة لصاحبه لحظة الانفعال أو خارج لحظة الانفعال؛ إن الانفعال بلا شك موجود ولكن هل من دليل أو وسيلة يمكننا من خلالها التحقق من إنجاز فعل الانفعال بالكيفية التي حصل بها لا تلك التي أحسها الشاعر .وفهمها القارئ؟ بالإضافة إلى ذلك فإن مرجع التنهد تجربة ذاتية لا يشترك الناس في إحساسها، أي ليس بإمكان أي فرد منا -وهنا القراء- الادعاء بإمكانية الاختراق للذوات الأخرى وامتلاك وعي استشعارها بالشيء مهما كان هذا الشيء أو الموضوع العاطفي الانفعالي (موضوع العاطفة والانفعالي) مشتركا؛ وعلى الرغم من الأيقون ذي الطبيعة الصوتية(17) الذي أشار به الشاعر إلى حرقته النفسية في بيتين من الشعر هما:

« ما أجل الظلام! وأقوى وحيه في فؤادي المفتون! »

« ما أعذب الغرام! وأحلى رنة اللثم في خشوع السكون »

فإن مشكلة استرجاع اللحظة العاطفية الانفعالية والوعي بها تبقى مطروحة. إن الفعل العاطفي الانفعالي مهما حاولنا تقريبه وإيضاحه لغيرنا يظل متمنعا متعاليا لا يقبل الحضور وإنما يسمح بالاستنساخ الشكلي فـ "آه" الشاعر في نصه ليست هي "الآه" التي حصلت بالفعل. إن "الآه" الأولى "آه" دائمة الهروب دائمة التخفي لا نمتلكها، ولا تكشف عن روحها كما كانت في البداية، إننا نحدث عنها دون أن نحسها ونشعر بها، ودون أن نحققها أو نتحقق منها.

أما الحروف والأدوات في النص الشعري فهي للربط أي للمحافظة على تماسك دوال النص ومدلولاته. إنها في جميع الأحوال لا تحيلنا على مراجع يمكن التحقق منها بأدوات الحس والشعور في العالم الخارجي، وهذه الأدوات تبدو مراجع في المباحث النحوية أو الماوراء لغوية فالنحوي يتحدث عن وظيفة: إلى، وعن، وعلى... ويشير إليها بجنسها أو مثلها وأيقونها، فأنا أشير إلى "إلى" بـ إلى؛ فـ "إلى" هنا هي المرجع والدال والمدلول. ولكن "إلى" أو "في" أو"على" الواردة في نص الشاعر تتكرر في نصه كما تتكرر في أي نص آخر. والسؤال المطروح: ما هو المرجع (إذا افترضنا أن للحروف والأدوات مراجع) الذي يوجد في عدة مواضع دون أن يفقد هويته؟ إنه بلا شك مرجع وهمي لا وجود له على الإطلاق. و"في" أو "على" في أي نص كانت هما على الدوام حرف جر، وهذا خلافا للمراجع الحقيقية التي على الأقل تملك وجودا يمكن التحقق من شكله العام؛ فلفظة التفاح كحروف الجر مثلا يمكن أن تكون في أي نص ولكن كل لفظه منها ترتبط بتفاحة بعينها أو إدراك بعينه، إن "في" اللفظة تحيلنا على "في" واحدة أما لفظة "التفاح" فلا تحيلنا على تفاحة بعينها.

أما مرجع الوجود في البيت السادس عشر:

« ويوشي الوجود بالسحر، والاحـ ـلام والزهر، والشذى، واللحون »

ومرجع "الزمان" في البيت الواحد والعشرين:

« للزمان الذي يوشح أيا مي بضوء المنى، وظل الشجون »

فهما متعاليان، موجودان بكيفية ليست على الشكل المدرك بهما، إن مرجع "الوجود" أو "الزمان" أشبه بالحروف أو الأدوات.

إن القارئ كالشاعر يمكن له أن يدرك وجود الشيء وزمن الشيء؛ لا الوجود مطلقا والزمان مجردا عن أشيائه؛ لأنه لا حديث عن الوجود خارج وجود الأشياء، ولا حديث أيضا عن الزمان خارج حركة الأشياء.[18]

أما بالنسبة للمعرفات من الأسماء الموصولة فيمكن الحكم عليها بطريق الاستدلال والإسقاط؛ بمعنى إذا كان هناك شك في وجود مرجع مكتمل وواضح ومتمايز بالنسبة للشاعر والقارئ على حد سواء للألفاظ الواردة في بداية بعض الأبيات فأسماؤها الموصولة بلا شك تبع لذلك في الغموض وعدم الاكتمال والتمايز.

" للعبير الذي....."

" للأغاني التي....."

" للربيع الذي......"

" للحياة التي......."

" للنسيم الذي......"

" للجمال الذي......"

" للزمان الذي......"

الإحالات والهوامش

المصدر: أبو القاسم الشابي، ديوان أغاني الحياة، دار صادر، بيروت – لبنان، ط1، 1996.

[1] كرم البستاني والأب اليسوعي بولس موترد واخرون، المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، بيروت-لبنان-، ط31، 1991، ص314 (مادة : زات)

[2] فاللفظ اللامعرف هو الذي يترك بغير تعريف لوضوح معناه، أو لأن تعريفه بغيره مستحيل. انظر: مراد وهبة، المعجم الفلسفي، دار الثقافة الجديدة، دون مكان، ط3، 1979، ص364 وجول تريكو، المنطق الصوري، ترجمة محمود يعقوبي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1992، ص116. ومحمد علي أبو ريان وعلي عبد المعطي محمد، أسس المنطق الصوري ومشكلاته، ص152.

[3] انظر: توفيق الطويل، أسس الفلسفة، دار النهضة العربية، القاهرة -مصر-، ط7، 1979، ص456-464.

[4] «وهي دلالة اللفظ على لازم مسماه كدلالة السقف على الجدار» انظر، أبو القاسم محمد بن أحمد بن جزي، تقريب الوصول إلى علم الأصول، دراسة وتحقيق محمد علي فركوس، دار التراث الإسلامي، الجزائر، ط1، 1990، ص53.

[5] انظر جملة الفروق بشيء من التفصيل، عند أبي هلال العسكري، الفروق في اللغة، تحقيق لجنة إحياء التراث العربي، دار الأفاق الجديدة، بيروت -لبنان، ط7، 1991، ص81.

[6] عد إلى: ابن خلدون، المقدمة، دار القلم، بيروت، لبنان، ط7، 1989، ص469-470 وأيضا شفاء السائل لتهذيب المسائل، نشر وتعليق الأب أغناطيوس عبده خليفة اليسوعي، المطبعة الكاثوليكية، بيروت-لبنان، دط، 1995، ص: 48-49.

[7] قدريا فستق، أصوات لا تسمع، ترجمة: سيد رمضان هدارة، مراجعة: محمود مختار، دار الفكر العربي، مصر، دط، دت، ص13.

[8] سيف الدين الامدي، المبين في شرح معاني ألفاظ الحكماء والمتكلمين، تحقيق وتقديم : حسن محمود الشافعي، مكتبة وهبة، القاهرة -مصر، ط2، 1993، ص100-101.

[9] محمد سليمان عبد الله الأشقر، الواضح في أصول الفقه، دار النفائس ومكتبة الدرر، عمان، الأردن، ط5، 1997، ص148.

[10] محمد بن أبي بكر الرازي، مختار الصحاح، ضبط وتخريج وتعليق: مصطفى ديب البغا، دار الهدى للطبعة والنشر، عين مليلة -الجزائر-، ط4، 1990، ص417، مادة نشد وكرم واخرون، المنجد في اللغة الأعلام، ص808 مادة نشد.

[11] انظر: طبيعة العلاقة بشيء من التفصيل عند محمد علي أبو ريان وعلي عبد المعطي محمد، أسس المنطق الصوري ومشكلاته، ص128-129، وجول تريكو، المنطق الصوري، ترجمة محمود يعقوبي، ص91-79.

[12] اختبار الرورشاخ عن طريق بقعة الحبر عبارة عن اختبارات اسقاطية لمعرفة الشخصية، انظر أرنوف ويتينج، مقدمة في علم النفس، ترجمة: عادل عز الدين الأشول وأخرين، مراجعة: عبد السلام عبد القادر عبد الغفار، دار

ماكجروهيل للنشر، مصر –القاهرة–، دط، 1977، ص230-231، وعبد الرحمن عيسوي، العلاج النفسي، دار النهضة العربية، بيروت–لبنان–، دط، 1984، ص66-67.

[13] فالطبيعة الكلية والتجريدية في المنطق تظهر في الصورة الاستدلالية الموصلة لليقين المطلق، وفي العملية العقلية الخالصة التي تستهدف الصحة الصورية فحسب، انظر: محمد علي أبو ريان وعلي عبد المعطي محمد، أسس المنطق الصوري ومشكلاته، ص228.

[14] سيف الدين الأمدي، المبين في شرح معاني ألفاظ الحكماء والمتكلمين، تحقيق وتقديم: حسن محمود الشافعي، ص95.

[15] نعام تشومسكي، اللغة والعقل، ترجمة إبراهيم مشروح ومصطفى خلال، دار تينمل للطباعة والنشر، مراكش – المغرب–، ط1، 1993، ص38.

[16] إن الحكم على الانفعال عادة ما يكون أمرا ذاتيا وبصورة كبيرة سواء بالنسبة للمنفعل أو الملاحظ الخارجي انظر: أرنوف ويتيج، مقدمة في علم النفس، ترجمة: عادل عز الدين الأشول واخرين، ص133.

[17] إن العلامة الأيقونية Icon تدخل في علاقة مشابهة أو تجانس مع الشيء في العالم الخارجي وتبرز الخصائص نفسها التي في المشار إليه، انظر: فاضل ثامر، اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء –المغرب / بيروت – لبنان–، ط1، 1994، ص16.

[18] فالوجود مثلا عند جاك دريدا عبارة عن مدلول متعال لا يمكن التحقق منه مرجعيا لأنه لا يحيل إلى واقع، نقلا عن الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور)، ترجمة وتقديم: سعيد الغانمي، ص14.

سيمياء العنوان في ديوان (مقام البوح)
للشاعر: د. عبد الله العشي

الأستاذة **شادية شقروش**
جامعة العربي التبسي تبسة

الـــقـــصـــيـــدة

تسألني أميرتي.
إن قلت فيها اليوم شعرا...
وهل لففت صدرها باللوز.
أو فرشت خطوها زهرا؟
وهل ملأت سمعها باللحن.
أو رششت جيدها عطرا؟

حين أكون يا أميرتي...
في نشوة العشق...
تعزلني الحالة عن ذاتي...
تبحر بي إلى غيبوبة الذهول.
يضيّع ما قبلي وما بعدي...
وتدخل الفصول في الفصول.

حين أكون يا أميرتي...
في قمة العشق...
أضيّع العباره...
والنحو والعروض والمجاز والفصاحه.
كأنما تيبّست على شفاهي...
حدائق الرموز والإشاره.

أسأل نفسي:
أ بَعْد هذه القصيدة القصيده.
متسع لأحرفي اليوابس القعيده؟

تلومني أميرتي...
وهل درت بأنني أعيشها...
غزالة خضراء في حدائق الفيروز.
مجلوة بالمسك والندى والنور؟
وأنني أعيشها...
في عتمة الديجور
وفي بهاء العشب...
في التماعة الضحى المخمور
وفي العواصف الغضبى
وفي تبتل الزهور.
وهل درت بأنني أعيشها...
في غيبتي وفي حضوري؟
وأنني وددت لو عشقتها من قبل...
في كل العصور.

فهل بقي موضع للشعر يا حبيبتي...
أحط فيه أحرفي،
وأجتلي شعوري؟

أنت القصيده
وأنت المجد...
أنت الخصب والنضاره
وأنت الشعر والفنون والحضاره

وكل ما يقال من كلام
بعدك يا حبيبتي
هواجس ميتة فريده.

باتنة في 5. 6. 1998

مـدخـل:

تعتبر هذه المداخلة محاولة لالتقاط سلطان الكلام وفتنته، من خلال السفر عبر تلك البياضات والفراغات، التي تعتبر تأشيرة للدخول إلى عالم النص: عالم العذابات والوجع، ذلك أن النص المؤسس الأصيل متمنع متكتم لا يعطي تأشيرته لأي كان.

لذلك ينبغي على القارئ الحصيف أن يكون محملا بترسانة من الأدوات الإجرائية التي تمكنه -عن طريق التنقيب في سطح النص- من اكتشاف الثغرات التي يستطيع من خلالها الإطلالة على عالم الإبداع/ عالم الكتابة / خبايا النص...

فما أعسر اللحظات التي تتزاحم فيها الأفكار...لتتشبث بتلابيبنا، وما أصعب اللحظات التي تراودنا فيها الكلمات عن أنفسنا، لتضرب علينا الحصار، وتضيق علينا الخناق، ولكن عندما نجتاز ذلك الألم، ذلك التوتر، ذلك المخاض نحس أننا اخترقنا حدود اللاوعي، وامتلكنا زمام الكلمة...عندها -وعندها فقط- تنبثق الأحشاء وتتدفق واقعا مكتوبا. ويبدأ الانحراف،وممارسة لذة النص، لحظة "الكماسوترا" أو "النرفانا" على حد قول رولان بارث لحظة الحلول والتمازج بين النص والقارئ.

وإذا كان الشاعر الأصيل المؤسس يحول أشياءنا الحميمة المتعارفه – (عذاباتنا/ واقعنا الضيق الخانق/ صراعاتنا...)- كما لو أنها أسطورة أو خيال فيجعلها تشهد نوعا من التحول الهائل، وتطفح بأبعاد كونية، «فمن أين يستمد النص المؤسس تلك القدرة الفائقة على انتشالها من التشيؤ والعادة؟»(1) وما هو الماوراء الذي يتشكل فيه النص بعد ارتياده؟ وما هي الومضات والمعالم الخاطفة التي تتحول، والتي -إن نحن حاصرناها وكشفنا خباياها، واقتحمنا عليها مكامنها- تضعنا على درب الإحاطة بتلك اللحظة المستترة؟

حاولت في ضوء هذه التساؤلات أن أرصد ممكنات التحول فـــي ديـــوان (الدكتور عبد الله العشي) الموسوم بـــ "مقام البوح" واختزل من خلاله تجربة نقدية كثيرا ما أهملت، ولم تلق العناية الكافية، حتى تمكن جيلا بأكمله من الانتباه إلـــى القضايا الجمالية والفنية، وبخاصة ونحن على أبواب ولادة لكثير من الأعمال التي تحتاج إلى رؤية وتأن ونظرة ثاقبة، على اعتبار أن كتابـــة النصـــوص الشـــعرية الحديثة «نظرة للعالم وطريقة حضور فيه».[2]

إن فعل الكتابة فعل "تحريضي"، والنقد فعل مضاد، مشاكس، يتبرأ من كـــل محاولة جوفاء تدعي السلطة على النص، إنه دعوة صريحة إلى شراكة حقيقية بين تفاصيل الثلاثية الممكنة:

باث ← نص ← → متلق.

وعليه يفترض أن ندخل ديوان (مقام البوح) في جدلية، انطلاقا من منظومة تقنية تحترم القوانين النقدية كعملية ابستيمية (معرفية)، أي محاولة تحديد الظـــاهرة وممكنات التحول، حتى تسمح للنص أن يتبرج، وأن نملك حق التفاوض فيما يبديه جسده، وفي هذا الإطار لم أر بدا في الاستعانة بعلم التترولوجيـــا (La tétralogie) (علم العنونة)؛ كمنظومة تقنية أتحاور من خلالها مع النص، محاولة تفكيك بعـــض رموزه، وذلك من خلال دراسة عنوان الديوان وكيفية تشظيه إلى عناوين فرعيـــة، على اعتبار أن العنوان هو البوابة التي تلج بها عالم النص.

وعلى هذا الأساس لا يمكنني أن أقفز إلى التحليل قبـــل أن أعـــرف هـــذه الظاهرة النصية المتميزة بقصر قامتها اللغوية، وبموقعها الاستراتيجي في الفضـــاء النصي للعمل الأدبي.

1. العنوان:

احتل العنوان مكانة متميزة في الإبداعات الأدبية والدراسات النقدية، كونه ظاهرة فنية وثقافية تتوفر على ثراء بنوي بما يثيره من إشكالات وقضايا جمالية ووظيفية؛ لفتت انتباه النقاد والمنظرين إلى حد أن وضعوا له علما خاصا مستقلا، هو علم التترولوجيا «الذي يقوم على تركيب نصي يعد مفتاحا منتجا ذا دلالة، ليس على مستوى البناء الخارجي للعمل؛ بل يمتد حتى البنية العميقة، ويستفز فواصله ويدفع السلطة الثلاثية (المبدع-النص-المتلقي) إلى إعادة إنتاج تتيح لعوامل النص الانفتاح على أكثر من قراءة».(3)

أ. تعريفه لغة:

جاء في لسان العرب، مادة (ع ن ن): «عننت الكتاب وأعننته لكذا أي عرضته له، قال اللحياني: عننت الكتاب وعنيته: إذا عنونته، ويقال للرجل الذي يعرّض ولا يصرّح، قد جعل كذا وكذا عنوانا لحاجته، قال بن البري والعنوان هو الأثر».(4)

نكتشف من هذا التعريف اللغوي أن العنوان علامة لسانية مرتبطة بالكتابة – فهو ضرورة كتابية –علامة سيميائية– تؤشر على دلالة مؤجلة، وتحيل إلى الخارج ذاتها.

ويقترب التعريف اللغوي الأجنبي من هذا المفهوم: «العنوان إشارة تتصدر العمل أو الموضوع، في شكل صيغة تحيل إلى ما يقصده الكاتب».(5)

ب. تعريفه اصطلاحا:

يعرف "ليوهوك" العنوان بأنه «مجموع العلامات اللسانية التي يمكن أن تدرج على راس نص لتحدده، وتدل على مجتواه العام، وتعرف الجمهور بقراءته».(6)

نستشف من هذه المفاهيم أن التعريف الاصطلاحي يتقارب من التعريفيـــن اللغويين في أن العنوان واقعة لغوية تتموقع على تخوم النص، أو بعبارة أدق على بوابة النص لتؤطر كيانه اللغوي والدلالي، وتعلن عنه لجمهور والمتلقي.

ج. أنـــواع العنـــوان:

يتمظهر العنوان في أنواع منها:

1. العنوان الحقيقي:____________(Le titre principale)

وهو العنوان الأصلي، بطاقة تعريف تمنح للنص هويته.

2. العنوان الفرعي:____________(Sous titre)

بعد العنوان الرئيسي لتكملة المعنى.

3. العنوان المزيف:____________(Faux titre)

يوجد بين الغلاف والصفحة الداخلية.

4. العنوان الجاري:____________(Titre courant)

يتعلق بالصحف والمجالات.

5. العنوان الموضوعي: ________ (Titre subjectile)

وهي التي تشير إلى موضوع النص.

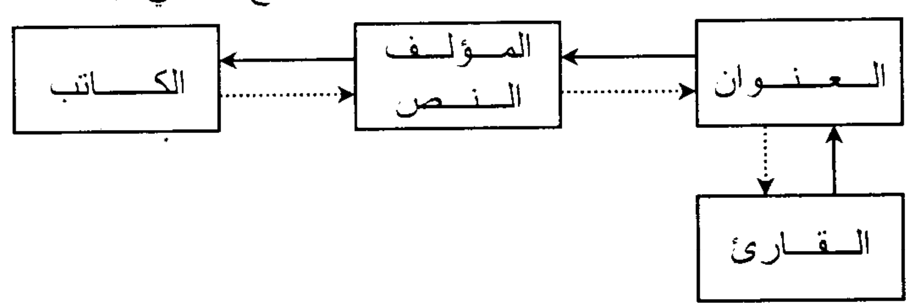
6. العنوان النوعي:____________(Titre objectale)

تفسير إلى النص ذاته مثل فهو تقسيم لوهوك للعناوين[7].

وظيـفـة الـعـنـوان:

يعتبر العنوان مرسلة لغوية، تتصل في لحظة ميلادها بحبل سري، يربطها بالنص لحظة الكتابة والقراءة معا، فتكون للنص بمثابة الرأس للجسد، نظرا لما يتمتع به العنوان من خصائص تعبيرية، وجمالية، كبساطة العبارة وكثافة الدلالة. وأخرى استراتيجية، إذ يحتل الصدارة في الفضاء النصي للعمل الأدبي، فيتمتع بأولوية التلقي، ولمن كان آخر حلقة في سلسلة الإبداع الأدبي بالنسبة للمؤلف «ومن هنا لا نجد أبدا من الإشارة إلى أن أغلب الذين يتعاطون الكتابة، إنما يجدون كل الصعوبة في اختيار عنوان أعمالهم».[8]

ويمكن أن نمثل لهذه الحركية العكسية بين الإبداع والتلقي بهذه الخطاطة.



إن هذه الطبيعة الاستثنائية للعنوان تجعل منه خطابا متميزا يتعالى على وظائف ياكبسون الست، ليحدد لنفسه وظائف خاصة به، يمكن أن نحصرها فيما يلي:

1. الوظيفة الوصفية/التفسيرية:

والتي يطرح فيها العنوان نفسه علينا دون مراوغة أو تضليل، بل يحقق أكبر مردودية من المعاني التي تنسحب في العادة على النص كله، فيتبدى العنوان خطابا شفافا، تنساب من خلاله الدلالات والمقاصد بشكل يسير.

2. الوظيفة الجمالية:

يتبدى العنوان فيها نصا مفتوحا على أكثر من قراءة، يهمس بالمعنى دون أن يبوح به، يظهر شيئا ويغيّب أشياء، متمردا على الحصار، ينساب ليمارس

المعنى المؤجل، وفي هذه الحالة يكون علامة سيميائية، يفـــرض علــى القـــارئ الولوج إلى عالم المغامرة، ويجبره على التأويل وذلك «بتقديم عدد من الإشـــارات والنبوءات حول محتوى النص، ووظيفته المرجعية ومعانيه المصاحبة، وطاقاتـــه الترميزية».[9]

ومما يجعل العنوان أكثر إيحاء وقابلية للتأويل هو انقطاعه، عن ســـياقات لغوية واجتماعية قبلية يمكن أن تشيء ببعض المقاصد والدلالات.

3. الوظيفة الإشهارية/ الإغرائية :

وهي الوظيفة التي يكون العنوان فيها لافتة اشهارية لكيان النص، فكثيرا ما نجد المبدع حائرا بين عناوين نتيجة متطلبات إيقاعيـــة، وبيانيـــة، وايديولوجيـــة وأخرى تسويقية تجارية، فكم من عنوان كان سببا في كساد كتب وموت نصوص، كان ينبغي لها أن تحيا، وكم من عنوان غير مجرى جيل برمته، وهذا المثال أكبر دليل على ذلك «عندما كتب أنور المعداوي في مجلة الرســـالة الوقـــورة مقالـــه الاحتفالي بديوان نزار قباني "طفولة نهد" عمد الزيات إلى تحريف العنوان بخطـــأ مطبعي مقصود ليصبح "طفولة نهر" ليداري عورته، ويخسف عليه ورقة الشجرة، وينفيه من جنة الصدق، امتثالا للحس الخلقي المزدوج والتقاليد الصحافية المهيبـــة، ولكن اللهب الذي تمثل في دال الديوان لم يلبث أن يصبح حريقا فـــي كراريـــس التلاميذ وصار علامته على تمرد هذا الجيل واختلافه عن آبائه، وكان ذلك إيذانـــا بعصر أدبي جديد».[10]

إن هذا الاختيار الضمني للعنوان المناسب، قصد إلى تحقيق دعم اشـــهاري وجاذبية قصوى من قبل الجمهور المتلهف على كل ما هو شاذ ومتمرد.

فأين يتموقع "مقام البوح" من كل هذا؟

4. التحليل:

"مقام البوح" رحلة قلم ينفث الحب، الورد، والوجع، البوح، بوح الأبجدية، هم الذات/هم الوطن/هم المشرق والمغرب/ هم الحضارة/ هم العالم...الخ

يطالعنا شاعر الأوراس "الدكتور عبد الله العشي" على عالمه الخاص، بلغته الترميزية الخاصة ولغته السهلة الممتنعة.

"مقام البوح" متاهة نصية/ أحبولة/ فخ ينصبه الشاعر للقارئ فيوهمه أن القضية سهلة، لدرجة أنك أول ما تقرأ الديوان تظن نفسك أمسك المعنى، فيتراءى لك الشاعر وكأنه غارق في الرومانسية أو الصوفية يناجي امرأة مجهولة! ! !

يشكل "مقام البوح" نصا واحدا، فهو دفقات غريزية متقاربة زمنيا حسب ما تشير إليه التواريخ، (ماي، جوان 1998). إلا القصيدتين الأخيرتين فكتبتا في جويلية 2000.

فجاءت العناوين الفرعية متشظية من العنوان الرئيس، على الترتيب الآتي:

1- أول البوح، 2- تجاوب، 3- افتتان، 4- أجراس الكلام، 5- احتفال الأبجدية، 6- حرائق الفنون، 7- قمر تساقط في يدي، 8- العودة من وراء الملء، 9- لا تصمتي، 10- بهجة، 11- القصيدة، 12- نشيد الوله، 13- الغياب، 14- التأويه، 15- أيها الشعر ... (ماي، جوان 98)، 16- السر، 17- لن اسميه، (مديح الاسم) - (7-2000).

فيبدو "مقام البوح" وكأنه حكاية على اعتبار أن كل نص شعري هو حكاية أي «رسالة تحكي صيرورة ذات».[11]

"مقام البوح" فضاء سيميائي يفتح الفعل الشعري على إشارتين دلالتين:

مقام والبوح، فمقام: من قام، يقوم، أي المكان الذي يقوم منه الشخص ومنه الموقف أي الموضع، والبوح من باح يبوح بوحا، أي إفشاء السر والتعبير عن كلام مقبور داخل الذات.

وعادة ما يكون البوح بين الجيبين، ومقام البوح مبتدأ معـــرف بالإضافــة والإضافة تكمن في البوح. والخبر ماثل في متن النص، ولكن النص يحيل علـــى عناوين فرعية، فيصبح النص/ مقام البوح، بمثابة مدينة كبرى لها بوابـــة رئيســة وأبواب فرعية، وراء كل باب من هذه الأبواب بوح، ينبغـــي علـــى القـــارئ أن يكتشفه، ولكي نتذوق هذا النص «لابد أن ندرك أن للشعر نخوة تجعـــل القصيـــدة غيورة كأشد النساء غيرة وحصانة، فهي لا تسلم قيادها إلا لمن صدق في حبه لها، وأخلص في ذلك وأتاها من أهم أبوابها».(12)

ولقد «كنا قديما نقول (أن المعني في بطن الشاعر) غير أن زماننـــا هـــذا سرق المعنى من بطن الشاعر ووضعه نارا حارقة في بطن القارئ.

لقد انكسرت مركزية المعني ومركزية الذات الأولى التي تحتكر المعنـــي، وصار المعني مبعثرا على وجه النص، ينتظر قارئا ما لكي يلتقط مفرداته الأولـــى وينظم منها شجرة دلاليـــة».(13)

فكيف سنلملم شظايا هذه الشجرة لنصل من عنت الحيرة إلى برد اليقين؟؟

يستوقفنا -ونحن نبحث عن الخبر- العنوان المزيف ثم الإهداء ...

فالديوان مهدي إلى كل من «يحس أن هذه القصائد كتبت له أو عنه».(14)

وعادة ما يكتب الرجل للمرأة/ للأخ/ للصديق/ للوطن/ للعالم/ للذات...الخ.

إننا نحاول أن نمسك بخيط يقودنا إلى ظلال المعنى/ ظلال البوح ... ذلـــك اللغز المحير الذي يتخفى وراء أحد العناوين أو هو متشظ لائذ في أصقاع جميـــع العناوين.

- ففي أول البوح نمسك بخيط الأنثى/ المرأة لأننا نرتبط بعبارة «أوقفتنـــي في البوح يا مولاتي»(15) فنلفيه يخبرنا عن امرأة أوقفته وباحت بحبها ووجدهـــا، فتصبح مسافة التوتر كبيرة ويصبح هذا العنوان الفرعي وما يضفيه علـــى جســد النص معطى كلغم دلالي، على الرغم من اشتقاقه من العنوان الرئيس إلا أنـــه لا

يخير ولا يبوح بشيء، فيضع القارئ في حمى من الانفعال الأخلاقي والفني، بمـا يثير في أعماقه –أعماق المتلقي– من أسئلة حول القواعد الخلفية للصياغة الطريفة العنوان!

فعادة ما تكون المبادرة في البوح من الرجل لا من المـرأة، لكننـا نجـد العكس: قبضتني بسطتني/ طوتني نشرتني/ أخفيتني أظهرتني/ ... وبحـث عـن غوامض العبارة[16] فالفاعل هو المرأة، والمفعول به هو الرجـل لأنـه مسـلوب القوى.

وقلت يا مولاي.../ أعطيت لك/ أعطيت كل شيء لك...

فالقصيدة من منظور أخلاقي تبدو منافية لمطلب اجتماعي ديني هام وهـو «العفة» فتتحرك في ذهن المتلقي إشكاليات مشروعة، فهل يحيل العنوان إلى سر؟

أم هو فعلا بوح؟ ما مرمى الشاعر من صياغة هذا العنوان؟ هـل يصبـح بهذه الصيغة "أول بوح" مرشدا أم مضللا؟ هل هو مفصح عما يليه أم موهم؟

تتبدد هذه الريبة والشكوك إذا نظرنا إلـى العنـوان مـن منظـور فنـي باستحضار تلك المقولة الجمالية الشهيرة «أجمل الشعر أكذبـه»، فالشـعر إذن لا يحترف الحقيقة بالضرورة ولا يسعى إليها، بل كلما جافاها، ازداد تألقا وشـاعرية، فنتحول بذلك من "نص الواقع" إلى "واقع النص"، ويصبح البوح فـي حـد ذاتـه ممارسة جمالية تتحدد بفضلها أفق الخيال لدى صاحبها وقدرته على تخطي معاني الواقع إلى "معانقة الحلم" واستحضار الغائب وكشف المغيب لأننا «يمكن أن نفـهم الشعر ... على أنه بسط للقدرة اللغوية على إظهار شيء لا يقال من خلال شـيء يقال».[17]

تتنفس المكبوتات، وتتفجر طاقات الإبداع على عتبة بوابـة «أول البـوح» وقد فكت من قيود الأخلاق، فتتجلى المرأة كأنها آلهة ويتجلى الشاعر كما لو أنـه

إله فيتعانق الواقع بالأسطوري، فنجد أنفسنا وسط هذا القدّاس المفعم بالعشق في أولمب "الآلهة الإغريقية":

مولاي.../ تجلّ لي لكي أراني/ كي استعيد صورتي أمامي...

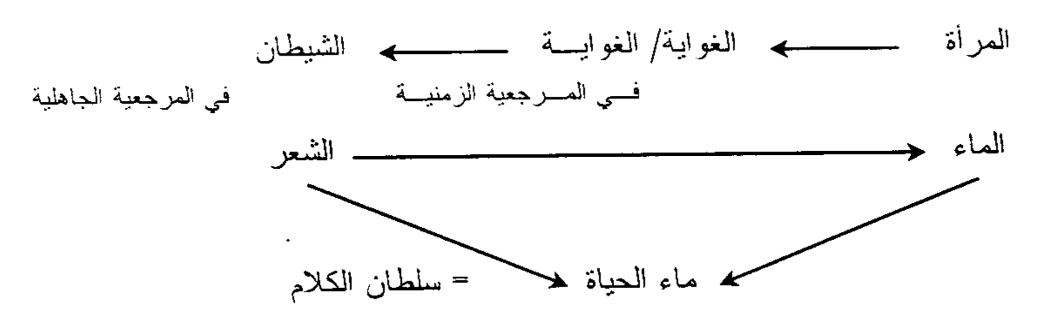
كي أفتح ابتدائي واختتامي/ على الأمطار والأشعار/ والرمز والإشارة...[18]

إلهان يتناجيان بالأشعار والرمز والإشارة، فيحيلنا العنوان إلى المرأة/ الغواية المرأة/ القديسة، أو الإلهة، المرأة/ الشاعرة، وتبقي ظلال المعنى متخفية والبوح متكتما على نفسه لا يريد الإفصاح !

ونزداد لهفة وحرقة على حرقة في ملاحقة المعنى المتخفي وراء تلك الأبواب. فيا ترى ما الذي سيفشيه لنا العنوان الثاني "تجاوب": يوحي العنوان منذ البداية بثنائية الأنا والآخر، المرأة/ الرجل، ولكن في هذه المرة المبادرة من الرجل وتبقى المرأة شيطانا يمارس الغواية...

هاهي من ثبج المياه تظل قامتها الجميلة/ قديسة وإلها، فتتشكل لدينا ثنائية المرأة/ الماء. لكن لا يتم التجاوب لأن شاعرنا يلاحق سرابا/ كم مرة وقعت خطاي/ على خطاها ووقعت محترقا على بقايا/ من صداها/ تابعت إقاعا سماويا يرن بداخلي/ هو صوتها/ لا/ بل صوتها/ هو صوتها:/ فكأنه وحي إلي/ وكأنني من نشوتي الكبرى نبي/.[19]

فتتمظهر المرأة كما لو أنها "الفكرة" التي تراود الشاعر لكي توحي له بالشعر فنمسك نوعا ما بالمعنى:



فكأن الشاعر مفتون بسلطان الكلام المتمرد على الحصار يلاحـق صـدى صوته.

ويقول: ها../قد بلغت/.ولكن ينقطع الكلام... في الأخير ليسـقط شـاعرنا مغشيا عليه ونقع مرة أخرى في تلاعب العنوان بنا. لأن التجـاوب لـم يحصـل والفكرة طارت والكلام تبعثر فلنطرق الباب الثالث علنا نجد الكنز متخفيـا وراءه، ولكن هيهات لأن باب "الافتتان" ملغم أيضا: حين يمضي في الروح ذاك الـبريق/ يترجل قلبي عن صهوة العمر/كي يستريح بظلك/من صهد السنوات/ ويفتح بـاب العروج/ إلى قبة/ في الفضاء السحيق.[20] وتتكرر اللازمة الأولى خمس مـرات، فتفتح بين يدي الشاعر عوالم ويرى..ما يرى، امرأة من سراب/ تـرش العطـور على سنواتي/ وتملأ بالوهج الخصب حقل العبارات في كلماتي/ وتثير الفتى/ كـي يطول الطريق/ حيث يومض ذاك البريق/ وتملؤني امرأة.../ قدمـت مـن وراء الغمام.

فنمسك بعنصر الماء وراء بوابة (افتتان): والمرأة/ وحقل العبارة/. فالمرأة دائما حاضرة فهي مرتبطة بماء الحياة/ ماء الغمام، الذي ينعش الأرض فتصبـح خضراء، كذلك المرأة بالنسبة للشاعر تملأ حقل العبارات في كلماته. فكأن المـرأة هي التي تدفع الشاعر لقول الشعر. ولكن يبقى لغز المرأة محيرا، تثير الفتى/ كـي يطول الطريق، فكأن رحلة الفتى رحلة الفكر الفتي الفكر اليقظ، رحلة الفتى هـي رحلة تعارف في المنطق الصوفي، ورحلة العارف هي رحلة المطلق البحث عن الكمال «بغية تجاوز انحرافات الواقع وتشوهاته».[21]

هكذا يتبدى لنا وجع الكتابة، ويتشظى حقل العبارة، ويتكسر ليبنـى علـى المفارقة فيصبح الوهج خصبا. ويصبح القلب فارسا: يترجل عن صهوة العمـر/ جواده فيستريح الشاعر من صهد السنوات بظل المرأة/ القصيدة. ورحلـة الفتـى تصبح رحلة إلى داخل الذات والاحتماء بدفء القصيدة الذي يعوضـه عـن دفء

الطرف الآخر المرأة/ الأم/ الوطن.... حتى أراني طفـــلا/ وحتـــى أرى عمـــري بعض عام. (22)

فيظهر في هذا النص البحث عن زمام الكلمة. والافتتان بها -ونعبر مـــن جسر "افتتان" إلى "أجراس الكلام" فترتبط الكلمة في حقل العبارة بأجراس الكـــلام، لتسمع صوتها للشاعر. فيشكل لنا هذان العنوانان جسرا صلبا نطل من خلاله على ظلال المعنى الذي يفلت من قبضتنا كلما حاولنا الإمساك به: يأتيني صوتـــك يـــا مولاتي/ رقراقا من نبع الغابات/ يحملني فوق الأكوام / ينشرني في كـــل فـــلاة / يمسح حزني / ويمد حياتي بحياة.../ يخطفني صوتك من نفسي / ويهاجر بي فـــي بحر الأنوار/ وفي بحر الظلمات...

صوتك القادم من بعيد هو صوت القصيدة، صدى الشاعر، وجـــع الكتابـــة وهو يتأهب لأن يكون. فيصبح صوت المرأة صوت القصيد صوت البحر / بحر المعرفة / بحر الأنوار وبحر الظلمات، «والعلاقة بالبحر على الدوام يتولد عنـــها الحلم الذي تتجذر فيه تجربة الحب، وهذا الأخير يشد المرء إلى ما لا يعرفه، حيث رغبته الوحيدة تظل التعلق بالمجهول والوصول إلى مالا يدرك».(23) الوصول إلى ما لا يدرك من الكلمات لكي تتشكل القصيدة/ وحين تلبســـني وتملكنـــي/ قلـــت: أحدثه.../ لكني، يا عجبا/ هاأنذا أتحدثه. (24) فهذه الأخيرة تشير إلى أن الشاعر بدأ بالدفق الغريزي لأن أجراس الكلام تزاحمت عليه، فبات لا يســـمع إلـــى صـــدى القصيدة فهو يريد التوحد بها للهروب من صمت العالم، لأن حياة الشاعر بالشـعر، فيناجي المرأة/ الشعر: مولاتي/ جردني صمت العالم من ذاتي/ هل أحلم أن تتوحد ذاتك/ في ذاتي/ لتضيف إلى عمري.../ أعمارا.

ويظل الكلام الشعري واقفا على تخوم الصمت يجاهد ليكون في «احتفـــال الأبجدية»،(25) فكأن الشاعر يجهد نفسه في اختيار الكلمات والحروف ليشكل بـــها قصيدته، فتحتفل الأبجدية المختارة بفوزها لأنها أغوت الشـــاعر فوقـــع اختيـــاره

عليها. فيحيل العنوان إلى احتفال رمزي كي تبوح الأبجدية بالحرائق والمواجد في «حرائق الفتون»،[26] فتبدأ القصيدة بالتشكل، ويبدأ الشاعر بالبوح ونشر عذاباته ويكتب حزنه الأسود على بياض الورق، وتحط نوبة الشعر خيامها في دمه، فيتدفق الوحي الشعري؛ ويعود الشاعر إلى لحظة البدء، ويبنيها بالكلام صورا ورموزا: «أحبيبتي اقتربي/ حطي خيامك في دمي/ وتعهدي الطفل الوليد/ بالنغنغات وبالحنين»،[27] فيصبح الحديث عن الطفولة هاجسا هاما لدى الشاعر، فكأنه «يحمل في ذاكرته الطفل الذي كان، ويعانق تغريبته بحثا عن العودة المستحيلة إلى طفولة رحلت، وجاء الخطاب الشعري يثيرها ويبينها من جديد، فيصبح بمثابة القداس الابتهالي ينشد في حضرة طفولة أمعنت في الرحيل».[28]

تحتضن العناوين المتبقية عذابات الشاعر. حيث تبدو لصيقة بالعنوان الرئيس "مقام البوح" ففيها يبدأ البوح، بوح الأبجدية وانكشاف الرمز، وتتدفق القصيدة معلنة عن تبرجها وتغنجها، لكن تبقى شفرتها مبنية على المفارقة/ والتشاكل/ والتناقض/، تسائل دوما الوجود وتتأسس مع لحظات المكاشفة التي تشكل الوجود الإنساني.

إننا أمام مفارقة وانحراف مقصود: أنا جئت من مدن الخرافة../ منذ بدء السنين اليابسات../ من وراء الماء/ خرجت من جسد الفجيعة/ من تراث الحزن/ من تيه الفلاة/ ضاعت سفائن رحلتي.[29] فهل هذا الانحراف هو انحراف في الفكر أم في العمل أم في كليهما؟ هل هو البحث عن الحقيقة؟ أم هو انحراف يزيد النفس تيها؟

فلتمنحيني رعشة/ تصل البداية بالأبد.[30]

أنه يبحث عن اللامعقول يبحث عن المطلق سفر ذهني اغتراب عزلة تصوف، وما ينطلق منه الصوفي في عزلته موقفه من الموجود من الأعراف والحضارة المرفوضة، فكل هذه الأشياء تدفع بالصوفي/ الشاعر إلى الهيام

والترحال، ولكن شاعرنا بعد أن خرج من تراث الحزن ضاعت سفائن رحلته فهو الآن على شاطئ الأمان، ولتفسحي/ لأحط في عينيك راحلتي/ والتزم الإقامة في البلد/ ولتمنحي لي في جوارك خيمة...(31)فبعد أن هوم في زبد البحار رجع "زبدا/ مزبد".(32)

لازمة البحر تتكرر في مساحة الديوان فتارة بحر الأنوار/ بحر الظلمات/ زبد البحار، فالبحر يمثل للشاعر اللذة/ المعرفة/ الامتلاك. حيث يتمتع هذا الدال بمركزية دلالية هامة تؤهله لأن يبث إشعاعاته الرمزية على مساحة النص/ الديوان برمته. فطالما ارتبط هذا الدال بمستويات اجتماعية، حضارية وعاطفية فهو كعبة المغامرين، وقبلة العشاق، ومسرح القرصان، وهو «من أهم الرموز المقترنة بالكشف والمعرفة».(33)

من هنا نكشف أن الشاعر نهل من روافد عديدة لكنه لم يمحى فيها لأنه يعتبرها زبدا لماذا؟ لأن الإنسان كلما ازداد معرفة كلما أحس أنه أجهل من قبل. فشاعرنا حط خيامه لا ليستريح بل ليصل إلى البداية بالأبد. ربما يحيلنا الشاعر إلى ظلال الحداثة. وإلى أصول كتابة القصيدة الحداثية. فالشاعر الأصيل لا ينتصل من الماضي، بل يحاوره ولا يذوب فيه. ولعل حداثة عبد الله العشي هي التأسيس للشعر الأصيل، فهو يستحضر الماضي ليؤسس الحاضر ويبني للمستقبل. لذلك يبوح لنا الشاعر بترميزات تتخلل العناوين في مواضع محددة من مساحة النص حيث يبلغها. فهو يعترف أنه ارتكز على الماضي الأصيل ليبني قاعدة شعره.

أنا لم أكن/ إلا لأنك أنت كنت ستولدين/ غزالة برية/ من رحم أندلس/ وشام. وهكذا تتخلق قصيدته وتبني صرحها من رخام الأندلس وإسمنت الشام، من المشرق والمغرب ولكنه بناء مخالف لهما، له أصوله وله قواعده الخاصة به.

إنها دعوة الشعراء إلى الأصالة والمعاصرة. لكأني به يرفض بعض غلو الشعراء في زماننا/ كنايات يسمنوها شعرا وما هي بشعر.

نهر من البهجة/ ينثال في روحي/ يا ليت لي حجة/ ألقاك في صبحي.../ يا ليت لي ثغرك/ طيرا على شفتي/ يمتاح من صدرك/ يسقي ضما لغتي/ يا ليت لي/ يا ليت. (34)

انه التمني وبحرقة فهو يبحث عمن يسقي ضمأ اللغة/ الضمأ معادل سيميائي يعبر عن محمولات دلالية غامضة مشحونة بفيض من الرؤى، لعله يبحث عمن ينتشل اللغة من ركودها..ينتشل المثقف من صمته...أو ربما يشير إلى أن اللغة اندحرت، ولم يبق منها سوى جثث الكلمات، فكأن اللغة تموت.

«وبما أن الوجود مشروط في تحققه وتجدده باللغة فمعنى ذلك أن اندحارها وموتها إمارة على اندحار الوجود».

ثم يجلس الشعر في حضرة "القصيدة" أنه يطلع من رعب الخراب ليشير إلى أن خلاص الوجود مشروط بالاحتماء بالقصيدة/ بالشعر.

أنا جئت من مدن الخرافة/ متنقلا بحطام أصنامي/ وأوثان الغواية(35)/...أسأل نفسي/ أبعد هذه القضية القصيدة/ متسع لأحرفي اليوابس القعيدة. (36)

إنه خلاصة القصيدة في انتشال ما تبقى من أصداء الوجود، وخلاص الوجود في الاحتماء بالقصيدة.

ثم إذا عرجنا على "نشيد الوله" و"الغياب" والتأويه "وأيها الشعر" نجدها عناوين ملغمة، نحاول أن نسترق منها شرارات البوح التي توحي بأن «خلاص الإنسان مشروط بالشعر، لأن الشعر مثل الحلم تماما، إنه لا يكتفي بما يمنح نفسه للوعي الآني المسطح، بل ينهل أيضا من ذلك الماوراء المتستر في الفضاءات المعتمة من الكون، وما ترسب منها وفي الأغوار البعيدة من الذات البشرية. هـهنا

بالضبط تتحول عذابات الكتابة، ووجعها وضناها إلى لذة عارمة تدهم الشاعر، إنه يقف على مشارف دروب الخلاص وتطالعه تخومها».[37]

آه من دلّ قلبي إلى البحر[38]/ من ترى دلـــه/ فاستفاقت حروف/ وهــاجت رؤى ساحرات/ وماجت صور[39].../ من ترى علم الطفل/ نسج الخيال/ وعلمـــه القفز فوق المحال[40]/ صارت الأرض أجمل من يومــــها/ والســماوات أجمــل/ والبحر والرمل/ والكون اجمل/ والكلمات اليوابس/ صرن دررا.[41] ينقشع الظمــأ الذي كان يؤرق الشاعر وتنتشي اللغة وتصبح الكلمات اليوابـــس دررا، وتنتشــل اللغة من رعب التشيؤ والموت، فيحيا الكون والوجود بحياة اللغة وتبوح الكلمـــات عن سر المشاعر وهو الاحتماء بدفء القصيـــدة، ويـــزاح الســتار عـــن ثنائيـــة وازدواجية المرأة والقصيدة في ديوان برمته، وهكذا تتمظـــــهر «أبـــرز حـــالات التكثيف الإيقاعي والتصويري، فمنذ البداية ونحن نشهد إسقاطا للنبوة على الشـعر، ثم نوغل في العمق فنجد الديوان كونا مصغرا، يمر بالمراحل السديمية والهيوليـــة ذاتها التي أشرق بها الكون الأكبر منذ كان عرش الخالق على الماء، عندئذ يتألـــه الشاعر، وهو يستقطر ماء الشعر ويطوي فضاءاته».[42]

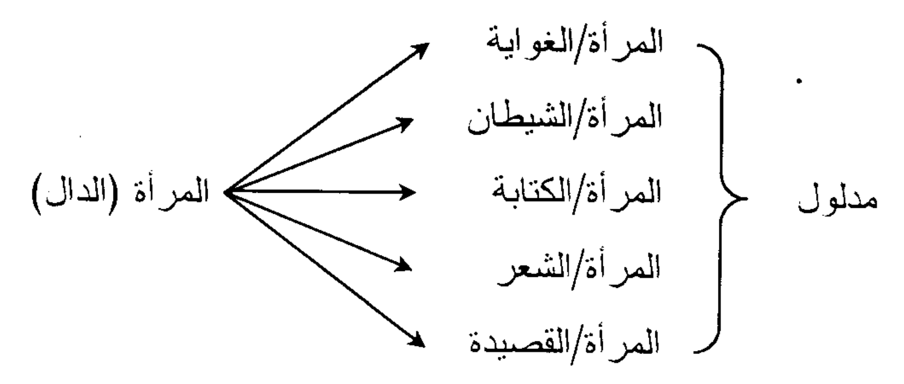
وأخيرا يأتي العنوان ما قبل الأخير ليكشف الستار عن المعنى الـــذي كنـــا نعتقد أنه مقبور في بطـــن الشـــاعر، أيـــها الشـــعر تجـــل الآن.../هـــذا طيـــف مولاتك...[43]/ هاهي ذي في حضرة الوادي تجلت فاخلع النعل/ فمولاتـــك تدنـــو منك/ فاسجد.../ واقترب/ وافرش الكون لها...من رسيس الحب/ برا/ ثم بحــــرا. [44]

وهكذا ينكشف لنا سر الأسرار، إنها لحظة المكاشفة الشـــعرية والإطلالـــة على مدار الرعب، رعب الكتابة، كالرعب الذي انتاب موسى عندما ألقى عصــــاه لأول مرة وكالرعب الذي انتابه عندما ألقى السحرة حبالهم وعصيهم/ فها هـــو ذا الشعر يمثل في حضره الشاعر وتلتهم القصيدة ما استبقته الكلمات من الكلمـــات.

فتصبح الكتابة في يد الدكتور عبد القادر العشي كعصا موسى والكتابة في يد زملائه من الشعراء كعصي وحبال السحرة، فيقهر بذلك شاعرنا فرعون الدجل وانحرافات الشعراء ليؤسس للكتابة الجديدة.

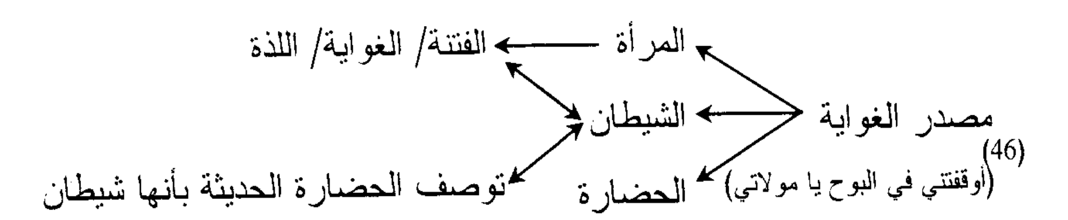
فتغدو «"الكتابة" -نتيجة قدرتها الفائقة على انتشال اللغة/ والوجود/ والإنسان، وقدرتها المماثلة على دحر العدم- أعظم فعل مارسه الإنسان على الإطلاق (لحظة إدراك). إن الفوضى أشد تأصلا في الحياة من النظام، وأيقن انه، لا وراء هناك ولا أمام... من هذا الوجع العاتي، طلعت الكتابة الشعرية، ولم تأت كتسلية، بل كإعادة إبداع للذات في وجه الفجيعة».(45)

فيتفجر هذا الدال الصغير المكثف "مقام البوح" لينشر رذاذاته على جسد الديوان فتضئ عتباته المظلمة فينكشف السر اللائذ في الأصقاع فيتشظى دال المرأة إلى هذه الثنائيات.

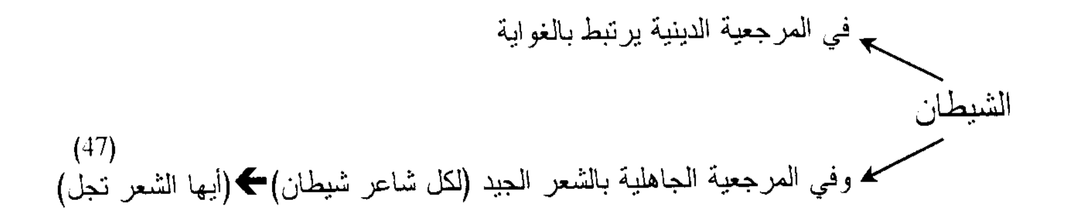


ونخلص إلى هذه الخطاطة كخريطة توضح لنا العالم المضيئة في الديوان لكي لا يتوه القارئ في سراديبه، وبخاصة ونحن على عتبة نص أصيل مؤسس ينفتح على أكثر من قراءة:

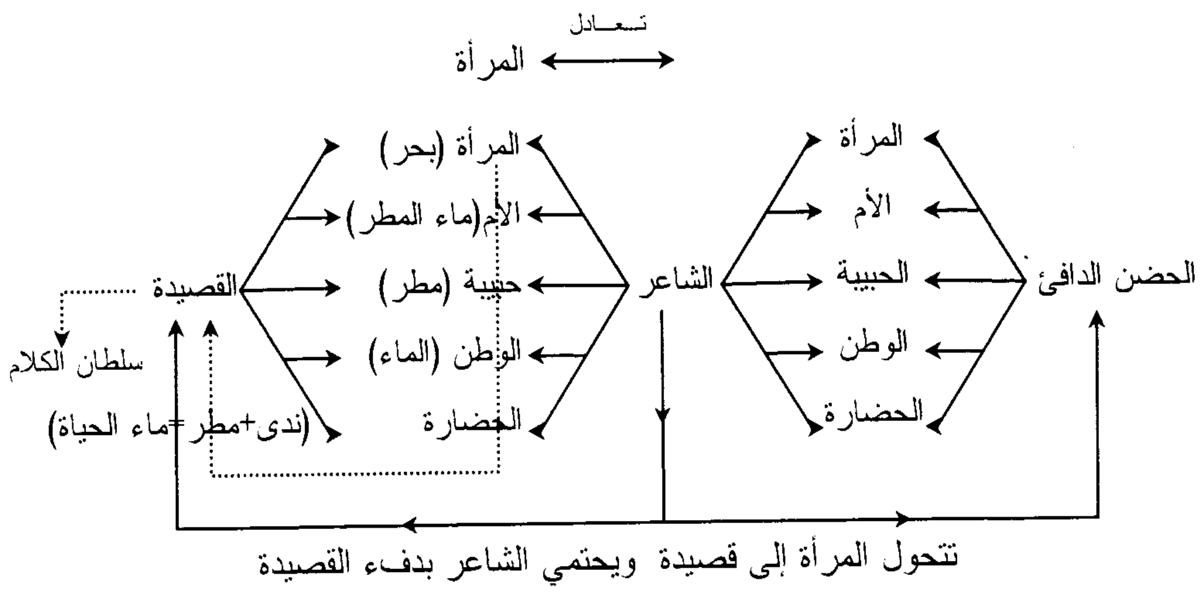
(ازدواجية المرآة/ الكتابة، المرأة/ القصيدة)



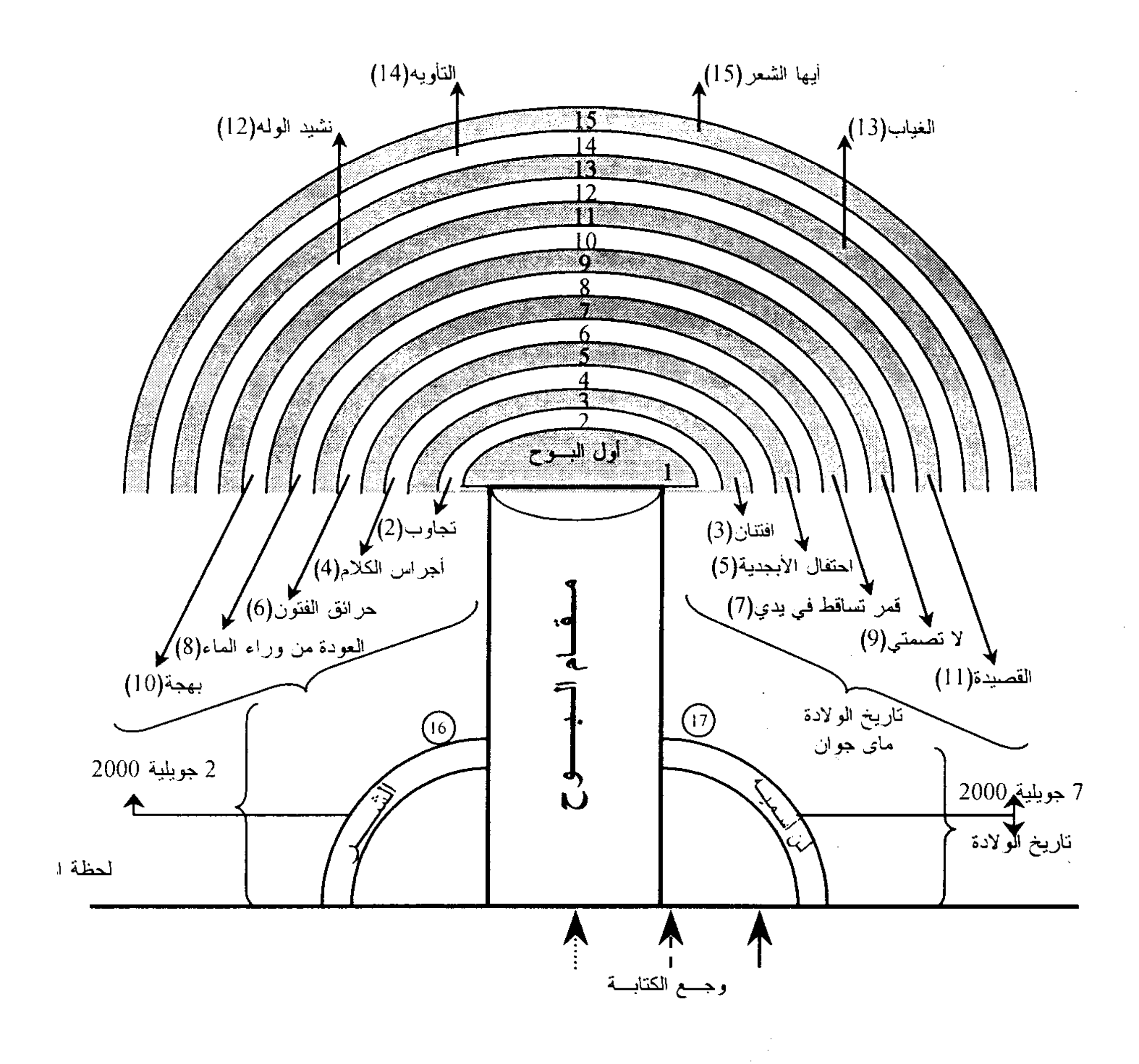
فيصبح الشيطان هو العامل المشترك، فهو مصدر الغواية.



المرأة هي الحضن الدافئ/ القصيدة هي المعادل الموضوعي الذي يـــهرب إليه الشاعر.



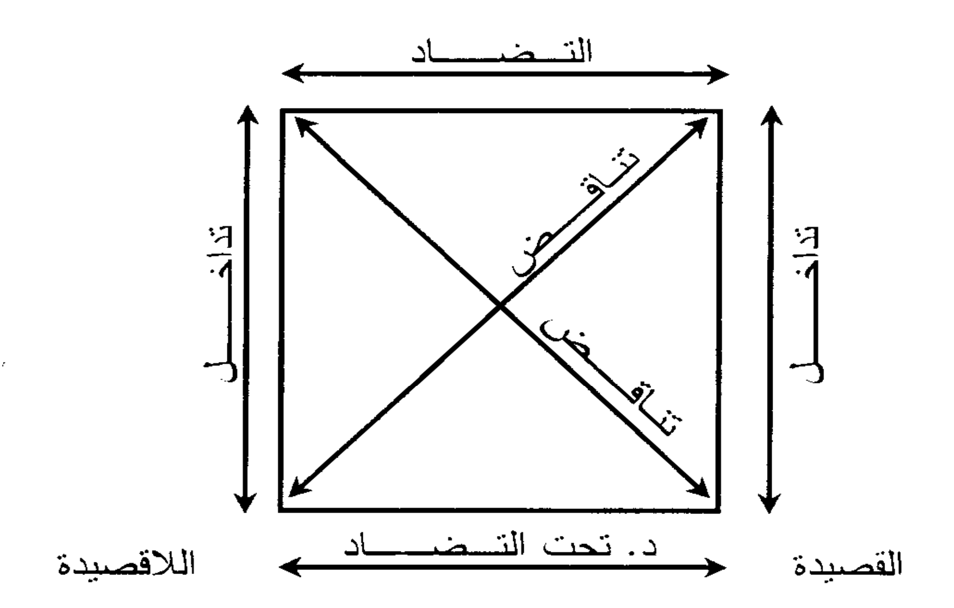
الشجـرة الـدلالـيـة لـ"مـقـام البـوح"



الـخـاتـمـة

ويمكن أن نلخص أهم النتائج فيما يلي:

1. العنوان أحد مفاتيح الشفرة الرمزية التي تمكننا من ولوج النص وليس زائدة لغوية يمكن استئصالها من جسد النص.
2. العنوان جملة مضغوطة تحررت من كل المرجعيات مما يجعلها متفتحة على كل تأويل.
3. يتميع العنوان بأعلى سلطة تتلق ممكنة وإن كان هو آخر حلقة في سلسلة الإبداع الأدبي.
4. تغلب الوظيفة الجمالية على عناوين الشاعر (د. عبد الله العشي). التي تنزع نحو التكثل في صياغته ليضل محتفظا بحيويته وشبابه الفتى.
5. تتمتع العنواين الفرعية في هذا الديوان بإشاعات رومانسية تتمضهر في المعجم اللفظي الذي استقاه الشاعر من الطبيعة والكون.
6. يميل الشاعر إلى الاقتصاد اللغوي في صياغة عناوينه مما يوسع هامش التأويل والتحليل أمام القارئ.
7. يمارس "مقام البوح" سلطته على القارئ إذ يمارس عليه الغواية ثم يقذفه في دهاليز النص فيخرق أفق انتظاره.
8. وأخيرا يمثل "مقام البوح" خطابا مصغرا تسيطر عليه النزعة التعددية الديموقراطية الخصبة التي هي سمة كل خطاب خلاق.
9. ويكون المربع السيميائي كالآتي:



10. يصبح البوح للمرأة ⟵ بوح وحب للقصيدة (الكتابة).

تتشظى حروف البوح تتشكل بطريقة أخرى :

أ(1) ل(2) ب(3) و(4) ح(5)

فتحتضن (ال) التعريف الحاء والباء فتصبح:

(الأنا)(1) ح(5) و(4) ب(3) (الآخر)(2)

(حب)

حب المرأة ⟵ حب الكتابة/ الشعر/ الحداثة.

الـــهـــوامـــش

---

[1]- محمد لطفي اليوسفي : لحظة المكاشفة الشعرية والإطلالة على مدار الرعب -الدار التونسية للنشر ط1 1992- تونس. ص18.

[2]- ابراهيم بادي : مجلة المدى العدد 26 سوريا، شتاء 1999: دلالة العنوان وأبعاده في موته.

[3]- ابن منظور، لسان العرب ج13، دار صادر - بيروت 1994 ص. 294.

[4]- محمد لطفي اليوسفي: لحظة المكاشفة الشعرية ص. 18.

[5]- Dictionnaire encyclopédique. quillet, Paris, 1990. P69

[6]- محمد الهادي المطوي: شعرية عنوان كتاب الساق على الساق، مجلة عالم الفكر مجلـــد 28، الكويـــت 1998. ص 456، نقلا عن : G. Genette ; seuils, Ed, seuils, Paris 1987, P 73

[7]- Henri Mitterand; les titres des romans de guy de cassin claud duchet sococritique Ed Fernand Natahan. France 1979. P91

[8]-ابراهيم بادي : دلالة العنوان وأبعاده في موته الرجل الأخير ص 113.

[9]- الطاهر روابنية : شعرية الدال في بنية بالاستهلال. أعمال ملتقى السيميائية والنـــص الأدبـــي، منشـــورات ديـــوان المطبوعات الجامعية عنابة، 1995 ص 39،40.

[10]- د. صلاح فضل. أساليب الشعرية المعاصرة. دار الآداب ط1 بيروت 1995 ص39.40

[11]-محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربـــي. ط3 1992) ص149.لبنـــان، المغرب، نقلا عن : Courent Jenny (le poétique et narratif n° 28 1976 pp 440, 449)

[12]- د. عبد الله محمد الغذامي : تشريح النص (مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة) دار الطليعة ط1 بـــيروت 1987، ص119.

[13]- د. محمد الغذامي: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز العربي الثقافي ط1 لبنان المغرب 1999 ص 103.

[14]- د. عبد الله العشي: ديوان مقام البوح شعر باتنيت للمعلوماتية والخدمات المكتبية ط1 باتنة 2000.

[15]- المصدر نفسه ص.7.

[16]- المصدر نفسه ص.7.8.

[17]- نظرية اللغة الأدبية : خوسية ماريا بوثويلو ايفانكوس، ترجمة : الدكتور حامد احمد، مكتبة غريـــب ط1، القـــاهرة 1992 ص 240.

[18]- الديوان ص. 10-11.

[19]- الديوان ص. 17.

[20]- الديوان ص. 21.

[21]- صدوق نور الدين: عبد الله العروي وحداثة الرواية (قراءة في نصوص العروي الروائية) المركز الثقافي العربـــي ط1 بيروت 1994 ص.40.

[22]- الديوان ص. 25.

[23]- صدوق نور الدين : عبد الله العروي وحداثة الرواية ص.43.

[24]- الديوان ص. 35.

[25]- الديوان ص. 40.

[26]- الديوان ص. 43.

[27]- الديوان ص. 45.

[28]- محمد لطفي اليوسفي : لحظة المكاشفة الشعرية والإطلالة على مدار الرعب /: الدار التونسية للنشـر ط1 1992، تونس.

[29]- الديوان ص. 55-56.

[30]- المصدر نفسه ص.58.

[31]- المصدر نفسه ص.57.

[32]- المصدر نفسه ص.58.

[33]- صلاح الدين بوجاه : الشيء بين الجوهر والعرض، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ط1، بـيروت- لبنان 1993 ص54.

[34]- الديوان ص. 62-63-64.

[35]- الديوان ص. 55.

[36]- الديوان ص. 67.

[37]- محمد لطفي اليوسفي : لحظة المكاشفة الشعرية والإطلالة على مدار الرعب ص278.

[38]- الديوان ص. 71.

[39]- الديوان ص. 72.

[40]- الديوان ص. 73.

[41]- الديوان ص. 74.

[42]- د. صلاح فضل ، أساليب الشعرية المعاصرة ص 242.

[43]- الديوان ص. 95.

[44]- الديوان ص. 97-98.

[45]- محمد لطفي اليوسفي : لحظة المكاشفة الشعرية والإطلالة على مدار الرعب ص283-284.

تشير بعض الأساطير إلى أن الكتابة جاءت بعد إدراك الإنسان للحقيقة المفجعة : أن العدم هو قدر الكيان، فـاتخذ مـن الكتابة معبرا إلى دحر العدم، فقلقامش مثلا حارب قدره، ونازل الآلهة وتمرد على سلطانها وحين عاد من صراعـه ذلك مهزوما بدأ يكتب سيرته على الألواح: تقول الأسطورة : أن قلقامش ذهب في رحلة طويلة متعبة ولما عاد حفـر القصة على الصخر، أنظر الملحمة ص51-52.

[46]- أول الديوان أول البوح ص.7.

[47]- أخر الديوان أيها الشاعر ص.95.

بونـــة المكـــان ومرجعيـــتـــه

في روايـــة "وليمة لأعشاب البحر" للكـــاتـــب حيدر حيدر

الدكتور: مـــحـــمد خـــان.
كلية الآداب والعلوم الاجتماعية
جامعة محمد خيضر -بسكرة-

فاتحـــة أولـــى:

للناس مع هذه الرواية حكايات...

هي الرواية...

صورة من الحياة التي قضيناها.

هي عنابة...

أو بونة المدينة التي أحببناها.

حباها الزمان عروس المدائن، وفاتنة البحر.

حبا فيك مدينتنا نكتب عنك الجميل.

كنت أراك بالناظرة جميلة، والبصيرة ساحرة.

عفوا إذا اللسان...أو القلم...

عذرا لأهلها وسكانها، لأساتذتنا فيها.

تكريما لثلاثة عقود من عمري فيها.

ما قبـــل البدايـــة:

أثارت رواية "وليمة لأعشاب لبحر" أو "نشيد الموت" للكاتب السوري حيدر حيدر خلال هذا العام (2000) ضجة كبرى، شاركت فيها أصوات وأقلام، اتسمت بالرصانة حينا وبالعنف أحيانا أخرى. فدعت جماعة إلى مصادرتـــها، وحكمـــت بالكفر على صاحبها؛ لأنها تضمنت تجاوزات في حق الذات الإلهيـــة. ونـــهضت

أخرى للدفاع عنها، داعية إلى تنزيلها في مجالها الأدبي، وهي لا تعدو أن تكون إبداعا فنيا بشروطه ومميزاته.

لقد حققت هذه الضجة شهرة واسعة لكاتبها، وهو لم يسع إليها، ذلك أن الطبعة الأولى للرواية كانت سنة 1983، وحين ذلك لم يثر صدورها اهتماما لدى القراء. وما قرأناها في هذا الوقت إلى من باب الفضول باعتبارها تتحدث عن إحدى مدن الجزائر، وعن ثورتها العظيمة.

كتب غسان الإمام السوري في الشرق الأوسط 5/23، منتقدا وزارة الثقافة المصرية لاختيارها أعمالا سورية لكتاب يساريين أنتجوا جميعا أدبا لم يلقى رواجا في سوريا، باستثناء عبد الله ونوس. وهو أدب في مجمله ينطوي على عداء مباشر، وغير مباشر للتراث الفكري العربي أصالة وحداثة(1).

وقال بشأنها الدكتور يوسف سلامة: إن الشخصية الإنسانية لا قيمة لها إلا بالحرية، ولا وجود لها إلا إذا كانت تملك حق التعبير الحر. والحرية ليست صميم الإبداع، وإنما هي صميم الوجود الإنساني نفسه. والكاتب حيدر حيدر قد عبر عن عالمه كما يشاء، وهذا حق له وليس لشخص آخر إلا أن يمارس الحق نفسه(2).

ويصرح الكاتب حيدر حيدر في حوار له بأنه أحد الكتاب الصداميين، وأن المشروع الأدبي مشروع سياسي. وهذه القناعة جسدها في روايته "وليمة لأعشاب البحر" وهو خريج مدرسة ثقافية تتميز بطابع عقلاني. والسياسة تؤثر بالسلب على العمل الأدبي ما لم يوازن الكاتب بين الخط السياسي وباقي الخطوط مثل ما يفعل هو.

هذه الرواية ذات محتوى سياسي يتجلى عبر محور الثورة الجزائرية (ما قبلها وما بعدها) وصعود الدكتاتورية العسكرية في العراق(3)، والصدام الذي وقع بينها وبين التنظيم الشيوعي هناك. وعلاقة ذلك بالأوضاع في العالم العربي،

وبخاصة بالجزائر التي تعاظمت ثورتها ونالت تقدير العالم، ثم تهاوت في أتـــون الأنظمة العربية المختلفة.

إن القارئ المتمعن لما يكتبه حيدر حيدر حتى في وليمة لأعشـــاب البحـــر يجده كاتبا حرا قوميا، ثائرا مؤمنا بقضية الإنسان العربي. يدافع عنه ضد القتلـــة والجلادين، يصور الإنسان الثائر المؤمن بقضية بلاده. المدافع عن مبـــدأه حتـــى العطب، وهو المآل الذي وصلت إليه شخصياته في الوليمة. فإذا هي شـــخصيات منكسرة ذليلة مهانة فقدت رجولتها وأوطانها وحلمها بالثورة والتغيـــير، فراحـــت تشتم وتسب كل شر بدءا من الزمان الذي كانت تثور فيه إلى ذلك الزمـــن الـــذي سبب التخلف والتسلط والارتداد إلى الوراء[4].

وهكذا نالت هذه الرواية حظا من الاختلاف زاد من قيمتها، شأنها في ذلـك شأن الأعمال الإنسانية المتنوعة. وهذا ما يدعونا إلى قراءتها من جديـــد قـــراءة سيميائية، محاولين استجلاء خصائص المكان، ودلالته، ومرجعيته.

وهذه الرواية تتخذ من مدينة عنابة مكانا تدور فيه أحداثها، وفضاء تتجمـع فيه ثورة الجزائر العظيمة، وأحداثها الكثيرة، موصولة بما حدث بالشيوعيين فـــي العراق من قتل وتشريد، وما وقع لهم في الجزائر من سجن واعتقـــال. ويضـــئ المستقبل في الجزائر أملا في تغيير الواقع المتعفن، ولكن هذا الفـــردوس الحلـــم ينطفئ في الواقع المعيش، وبهذا نقرأ نهاية الرواية في قوله: «وخلال العام الـــذي سيمضيه في بونة كاستراحة محارب قبل أن يعتقل ويطرد من المدينة ليتوه فيمـــا بعد مشردا ومنبوذا في بلاد العرب الموحلة والضيقة»[5].

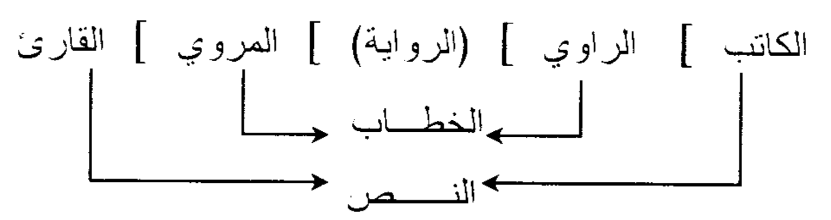
إذا كان للكاتب الحرية في أن يختار بناء عمله الأدبي، فيرسم لنـــا عالمـــا إنسانيا متسقا برؤيته للحياة البشرية، فإن الباحث كذلك، يختار الزاوية التي يعـــالج منها الموضوع. وهو حر في ذلك بقدر حرية الكاتب.

فهناك من يعالج السرد باعتباره عملا فنيا جماليا، فيكون الاهتمام منصبا على المستوى التعبيري ومنطلقاته الأدبية والبلاغية والجمالية (البيوطيقا).

وهنالك من يميل إلى مقاربته باعتباره علامة لا تختلف عن غيرها فينصب الاهتمام على مادة الحكي أو المحتوى، وتكون منطلقاته سيميولوجية (سيميوطيقا) (6).

ومن هذه التوجيهات أجدني ألتقي بالدراسات التي تهتم بالمحتوى أو بمادة الحكي بالهدف الوقوف على سييميائية المكان.

ومن أجل أن نستكمل صورة تحديد المكونات الحكائية والسردية المختلفة نضع الرواية أو مادة الحكي في موضوعها من الخطاب والنص على النحو التالي لتتاح لنا إمكانية إدماجها في خطاطة شاملة(7):



وتراني أبدأ بالحديث عن الهجرة إلى عنابة، ثم أقسم المكان إلى قسمين:

قسم أماكن الإقامة، وقسم أماكن الانتقال، وفي كل قيم أماكن جزئية كالبيوت أو الفنادق أو المقاهي أو المطاعم أو غيرها...

وأختم بمجموعة من صفات بونة أو عنابة.

الهجرة إلى بونة (عنابة):

كثيرة هي العوامل التي تدفع الإنسان إلى الهجرة، فيغادر أهله وموطنه طوعا أو كرها، ويحل بأرض يختارها أو يرغم على النزول بها، ويعاشر قوما يألفهم، أو يصدمونه، فينتابه الشعور بالغربة والحنين إلى الوطن الأم.

ويكون للهجرة معنى إذا كانت في سبيل مهمة عظيمة، ومن أجل برسالة نبيلة، وهل من رسالة أعظم من التعليم؟ وقد كانت الجزائر في حاجة إلى معلمين بعد استقلالها. وكانت تخوض التجربة الاشتراكية.

ولقد كان مهدي جواد المدرس العراقي «يحلم باستلام حزب شيوعي للسلطة في منطقة حساسة من الشرق الأوسط، هادفة إلى تدمير سياسة التعايش السلمي والانفراج الدولي[8]». و قد خاب أمله في العراق، ففشل الشيوعيون في انقلابهم، وأعلنت بغداد الحرب ضدهم في أهوار الجنوب[9]، ورسمت لهم خريطة الإعدام الجماعي في مبنى القيادة العامة للمخابرات العسكرية[10].

لا بد من الفرار، والهروب من المحرقة، والنجاة من الإبادة الجماعية للشيوعيين، واللجوء إلى بلد آمن، يسمح بالتغيير ويؤمن بقوة الجماهير، ويولي الاشتراكية مكان الريادة في بناء المجتمع الجديد.

ولا مندوحة –إذن– من الهجرة إلى موطن الثورة المفخرة التي زعزعت الحلف الأطلسي، وهزت محافله، وقدمت المليون الشهيد[11]. وهي تسعى لبناء المجتمع الجديد، والاقتصاد الجديد، وتنادي بالثورة في جميع الميادين. وهكذا انطلقت الرحلة من البصرة إلى بونة (الجزائر) داخل حلم غامض[12]. «إن الجزائر الثورة منارة مشعة في ليل هذا الذل العربي[13]».

هؤلاء الأساتذة الشرقيون «خرجوا من الصحراء الحارة والجائفة، وفي رؤوسهم الجزائر المتاخمة لباريس التي سمعوا عنها»[14].

يخرجون من أوطانهم المختنقة إلى بلاد الحرية والمتعة، ولهم فيها منافعه كثيرة. يقصدون الجزائر بالتحديد لأنها تجاور باريس، وكانت تحت سيطرتها عدة قرون وأكثر، وهل من تأثير أبلغ من الاستعمار. فكما ينهب ثروات الوطن يسمح للجسد بأن ينهب اللذة.

بونة في الرواية هي عنابة، والكاتب يختار الاسم التاريخي الذي يعود إلى أصول فينيقية (أي أوبون-Ubbon) بمعنى الملجأ أو الخليج[15]، وهو ما يتوافق مع موقعها الجغرافي. إذ تقع في الساحل الشرقي للجزائر، يمتد إليها البحر المتوسط في خليج واسع، ويشقه شمالا وادي سيبوس، ويحضنها من الغرب -جبل إيدوغ- وتترامى أمامها السهول الخصبة ذات الرطوبة العالية.

«وكان مهدي جواد يسميها الطفلة الشرسة التي تداعب أمواج المتوسط بأصابع قدميها، وتتكئ برأسها على جبل سرايدي (إيدوغ للجبل، وسرايدي للقرية) وهي المسورة بالبحر والغابات، والتي كانت المأوى الشرقي لقراصنة باربا روس بعد غاراتهم على سفن إسبانيا وصقلية[16]».

لقد تعمدت الإدارة الاستعمارية استبدال الأسماء العربية لكثير من المدن الجزائرية، فبدلا من عنابة كانت تروج لاسم (بون-Bône) في جميع المعاملات والمراسلات وبين الهيئات الرسمية. فهل كان الكاتب يقصد العودة إلى الأصول الفينيقية لعلاقته بذلك النسب الشامي؟ أم هل كان يريد اختزال الاسم العربي لاعتقاده أن المدينة غريبة عن المدن العربية؟ نرجئ الجواب إلى حين.

عرفت بونة حركة دينية، أطلق عليها إسم (دونات-Donat) أو الدوناتية تزعمها أسقف قرطاجة (313-355م)، وكان يدعو إلى فصل الدين عن السلطة التي كانت تستخدم الكنيسة لكبت الحريات، وهذه الحركة في جوهرها ثورة نوميدية ضد الوجود الروماني، هدفها تحقيق العدالة الاجتماعية، ومحاربة التفاضل والامتياز، ونهض القديس أوغسطين لنصرة روما، وبذلك اعتبروه منقذا للكاثوليكية في إفريقيا[17].

ألا توجد علاقة بين هذه الحركة والثورة الجزائرية؟ أليس الهدف في كلتيهما طرد الاستعمار وتحقيق العدل؟ وإذا كان لذلك كذلك فمن يشاكل أغسطين؟

لا أحد إلا حاكم البلاد الرئيس هواري بومدين؟ وما يأتي من حديث عن وقائع الرواية يجيب عن هذا التساؤل، وعما سبقه من أسئلة.

يقول الكاتب متحدثا عن بونة : «بناها الفينيقيون، ثم رممها الرومان، والآن لم يبق من تاريخها العمراني غير أعمدة من الأنقاض والميناء وكنيسة القديس أوغسطين حيث يسجى جسده المصاغ من الجص. الفرنسيون بنوا المدينة الجديدة شرق الأنقاض على التخوم المجاورة للبحر، وبعد اندحار المعمرين الفرنسيين، وجيوشهم الغازية هبط الجزائريون من الجبال وسكنوا منازلهم الفخمة المغطاة سطوحها بالقرميد الأحمر، والمحاطة بأزهار الليلك والمستكي»[18].

لماذا تجاوزت الرواية تاريخ بونة العربي والإسلامي والعهد العربي ؟ أفمن العهد الروماني إلى الاحتلال الفرنسي؟

لقد أسس العرب المسلمين بونة الحديثة على مشارف البحر في القرن الرابع الهجري في عهد الصنهاجيين (350هـ-961م). يقول البكري :«بونة القديمة تسمى اليوم مدينة زاوي»[19]. وهو ابن زيري بن مناد الصنهاجي مؤسس الدولة الزيرية، ومن آثارها المدينة القديمة (وبلاص دارم) ومسجد سيدي بومروان. ومن حيث انتهى العثمانيون بدأ الفرنسيون في بناء بونة.

ويضاف هذا الإلغاء للتاريخ العربي الإسلامي إلى اختزال الاسم العربي لمدينة (عنابة)، فتكون المحصلة مدينة بونة غير عربية في وجودها الحالي، زمن الرواية، وما ورد وصفها بالعربية إلا مرة واحدة على لسان منار (شقيقة آسيا) الرافضة للمدينة وأهلها والمتشوقة إلى فرنسا كل حين. فهل يكفي هذا الوصف بأن يقال بونة عربية؟

عندما نزل مهدي جواد أرض بونة، كان أول ما انطبع في ذهنه أنها مدينة غريبة[20]. تكره الغرباء[21] ولو كان عربيا[22] وقد نصحه الشرقيون المقيمون بها

قبله : «كن حذرا المدينة شرسة وفظة. لا تتأخر ليلا، البونيون لا يحبون الغربـاء، ولأتفه سبب يسرقونك أو يذبحونك»[23].

مدينة غريبة في مبانيها وشوارعها، وفي طباع أهلها، وســلوك ســكانها، يعتدون على كل غريب، فيضربونه أو يقتلونه لأتفه الأسباب. وهذا التحذير مـــن شأنه أن يزرع في نفسه مخاوف كثيرة، وقد سارع سائلا "آســيا" فأجابتــه بـأن المستعمر جرح الروح والجسد. وجعلهم يخشون كل قادم مـن وراء الحـدود[24]. وفي حقيقة الأمر موقعها على ساحل البحر يسبب لها الغزو والسطو، لذلك كـان أهلها على أهبة الاستعداد على الدوام للدفاع عن أنفسهم وعن مدينتهم.

بونة مدينة صغيرة، إفريقية، استوائية، ســاخنة[25]، رطبــة[26]، مطوقــة بالبحر والغابات[27]، كأنها سجن[28]، لذلك كان سكانها يكرهونها[29]، لأنها لا تقدم لهم أية مسرة حقيقية تمتص الوقت المضاع[30].

وتعمقت هذه الكراهية من وحشية البوليس الوطني الذي لا يرى البشــر إلا عصاة أو حيوانات شرسة خارجة عن القانون ومنتهكة لحرمة الأخلاق[31].

وهذه الحياة لا تبعث على الاستقرار، ولا الارتياح والسكينة في بلد زمَيــت يحكمه الدين والشرطة وعصابات آخر الليل التي تقتــل وتغتصــب مــن أجــل دينار[32].

ولا جرم إن كان حلم أهلها الأكبر -كما في البلاد المغربية- الهجرة إلـــى فرنسا الأم[33]، ومن الغرابة بمكان أن يصف الكاتب فرنسا بالأم بالنسبة للمغاربــة جميعا، وبخاصة الجزائريين الذين تفصلهم عن أمومة فرنسا بحار مــن الدمــاء، وجبال من الشهداء، وتاريخ طويل من العذاب والشقاء، فإذا كانت ظروف الحيــاة تدفع بالجزائري إلى الهجرة فإنها هجرة من الأم، وليس إلى الأم.

لقد انتدب هذا المدرس وغيره لمهمة مقدسة، وهي تربية الأجيال الصاعدة، وتعليمهم لغة آبائهم وأجدادهم التي محاها الاستعمار واستبدل بها لغته، ولكنه ينزع إلى تغيير التاريخ، والتمكين إلى للاتجاه الماركسي في قيادة البلاد[34].

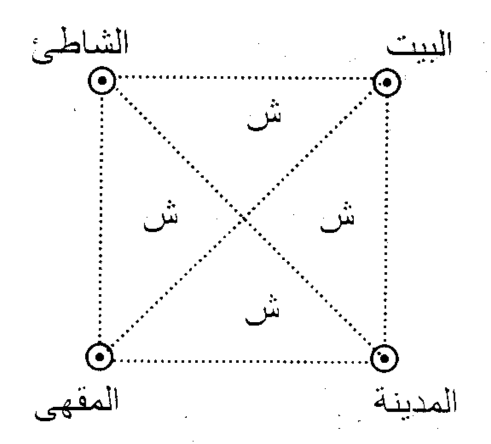
وتحولت بونة إلى يد المدرسين الأشاوس إلى بنك وخمارة وماخور وكاراج سيارات وسوق سوداء[35].

كانت الحياة من مدينة بونة رتيبة مملة، يومها كأمسها، يقضي سكانها يومهم الكئيب بين مواقع العمل، والمقاهي والخمارات، والتسكع في الساحات وعلى شواطئ البحر[36].

وتهجع المدينة في المساء تحت صمتها المقفر[37]. وتغلق أبوابها النهارية في التاسعة ليلا، وتبقى البارات والمقاهي (الخمارات)، وتبدأ المتعة المنتهبة، وفي هذه الأقبية يلتئم شمل الأوروبيين الذين تعاقدت الدولة كخبراء مع المسؤولين من رجال الجدولة والحزب، يحتسون الخمر إلى منتصف الليل[38]. وكذلك يترتادها سكارى المدينة وعمال مرهقون، ومجاهدون متقاعدون، وعاطلون متشردون، وأزواج محبطون. كل هؤلاء تقودهم سفنهم إلى خليج هذه المرافئ بعيدا عن أعاصير الحزن والمرارة وصدمات النهار[39].

أما في المنازل فقد كانت الأسر -بعد العشاء- تتصلب كالتماثيل منذ السابعة مساء أمام شاشة التلفزيون -الغبية- لتشاهد مباريات كرة القدم أو أفلام الكابوي الأمريكية، أو المصرية القديمة المليئة بالحسرات والدموع والخيبات[40]. وكان الترويح أحيانا بالتلفزة التونسية التي كانت تلتقط بمدينة بونة وما جاورها، وبخاصة برنامج "أم تراكي ناس ملاح"[41] هكذا قالت لالة[42] فضيلة. وهو برنامج كان ينال إعجاب عامة أهل المدينة.

وقد صور الكاتب حياته بأنها لا تتعدى نقاطا أربعا: البيت، المدرسة، المقهى، الشاطئ. تربط بينهما الشوارع، فتكون مربعا كالتالي:



حياة تدور حول ذاتها كما يدور خذروف، لا يمثل وقت العمل منها إلا عشر الوقت، والتسعة أعشار الباقية يلتهمها الفراغ.(43)

وإذا كانت حياة المدينة بهذه المثابة فإن بونة-حينئذ- لا تتعدى أن تكون استراحة محارب قبل أن يعتقل ويطرد من المدينة.(44)

هذه المدينة المتوحشة فقدت أمانها، يحكمها الإرهاب والجوع والسمسرة والدين والحقد والجهل والقتل والقسوة. (45)

وبعدما اعتقل رفيقه مهيار الباهلي في بونة تنبأ بسقوط هذه المدينة: مدينة الروائح الكريهة والجراثيم والأحماض والبالوعات والنفايات الصاعدة من براميل القمامة. المدينة المزدحمة بالأجساد و العرق والسيارات والغيظ والملل(46).

وقد انفجرت مدينة بونة يوم 19 جوان 1965 بمظاهرات صاخبة :ليبرتي ليبرتي بوخروبة يا سفاح ، لا للعسكر، نعم لبن بلة. لا للديكتاتورية. نعم للحرية.

و في ذلك اليوم تلقى الجند الأوامر بمواجهة الشعب الأعزل في شوارع المدينة، و ابتدأت حصادها الدموي في شارع أول نوفمبر وعبان رمضان وريزي عمر وساحة أفريقيا والأسواق الشعبية. والولايات الأخرى تشهد المداهمات والاعتقالات

والتصفيات[47]. لقد كتبوا اسم بن بلة و الجزائر على الجدران، و لكن الجيش قهر الشعب بالرصاص[48]. هل يمكن بناء عالم جديد بإنسان قديم؟[49]

«البلاد العذراء التي تختزن المعادن والحبوب والبترول والغاز والمستقبل الغامض ... ولكنها كانت تلوح بلادا جارحة كحد المدية، كما تختزن الجمال وعذوبة الطبيعة، والمواد الخام. كانت تختزن الزلازل والأعاصير، ونذر الحرب ومقاصل الإعدام. كانوا يسمونها مهابط و أرض الأنبياء غير أنها مع تقدم الأزمنة... لتتفجر بالدم الأسود ستسمى مهبط ومرقى فرق الكوماندوس، وحملة بنادق الناتو والبحارة اليانكيين مختبرا لصنوف تجارب التعذيب[50].

لقد عزمت السلطة أمرها هذه المرة لتكوين جديرة بأخلاق الخلفاء الذين أبادوا الزنج والقرامطة... واتحدت وزارة الدفاع والداخلية على ضرورة التحطيم الذري لهيولي الجنين الماركسي النامي في الأرض العربية إلى أبد الآبدين[51]. و"بشير حاج علي" المناضل الشيوعي اعتقل في الأبيار، وعذب في عصر بوخروبة[52]. كما عذب مهيار الباهلي في الأهوار حتى فقد رجولته[53].

بونة مدينة الأمجاد الزائفة[54] في وطن الثورات المغدورة[55]، وسكانها بدأوا يحسون أن الغزاة قبل أن يغادروها منذ عشر سنوات، بذروا جراثيم سلالتهم في رحم المدينة[56]. فيصاب العقل بجرثوم الشهوة والقتل[57].

وثورة المليون شهيد انتهت للعسكر والتجار في النهاية[58]، والوطن صار سوقا سجلوها باسمهم في المصارف والدوائر العقارية[59]. وصار للشهداء شوارع باسمهم وساحات ومؤسسات، ونصب تذكارية في كل مكان[60]. فكان هذا نصيبهم من الوطن الذي سقوه بدمائهم، أما ثرواته فإنها بضاعة في السوق يتاجر بها الأحياء. والنتيجة أن الثورة التي قام بها الشهداء، من أجل مبادئها انحرفت عن منهجها الاجتماعي.

أماكن الإقامة

أ. الفنادق:

لابد لكل إنسان في مسكن يأوي إليه، ولكن ليس من السهل أن يحصل عليه في بلد مثل الجزائر، فالأزمة خانقة، وبخاصة في المدن الكبرى، ولهذا يضطر كثير من الوافدين إلى الإقامة في الفنادق، وهي أنواع و درجات والموظف بحسب راتبه، لا يرتاد إلا البسيطة منها، وقد يتنقل بين هذا وذاك طلبا للراحة.

أمضى مهدي جواد المدرس المتعاقد أكثر من شهرين في فنادق الدرجة الرابعة، وهي عبارة عن مراقد عمومية، يمتثل كل زبائنها لأوامر إدارتها التي لا تسمح بالسهر إلى ما بعد منتصف الليل، كما لا تسمح بالنوم إلى ما بعد الثامنة صباحا(61). حتى تتمكن المنظفات من ترتيب الأفرشة والغرف.

وإذا كان النزيل بها محظوظا فأنه يقيم مع نظرائه، وإن لم يكن فعليه أن يتعامل مع كل الفئات، القادمين من مختلف الجهات، من الداخل أو الخارج، سواء موظفين أم فلاحين، عمالا أم تجارا أم موالين...

وفي السبعينات اكتضت فنادق عنابة بالعاملين بمصنع الحجار الذين يقيمون بها طوال السنة، ويدفعون الأجرة شهريا، ولا يبقى للعابرين إلا بعض الغرف المعدودة، وقد يحاول النزيل كثيرا ليحصل على غرفة تدفع أجرتها شهريا. فيختار من يقيم معه لمدة شهر.

هذه الفنادق الشعبية دائبة الحركة ليل نهار، لا تسمح بالراحة الكاملة، و مرافقها مشتركة، وليس بها مقهى ولا مطعم ولا تلفاز، وكل هذه الحاجات تطلب خارج الفنادق، وهكذا تتوزع حياة المقيم بها بين عدة أماكن، ليتمكن من تلبية حاجاته من مرقد ومطعم ومقهى...

ب. البــيــوت

ثم بعد بحث حثيث، ووساطة المشارقة السابقين، استأجر غرفة عند الحاج محمد أحد أثرياء المدينة ووجهائها، وكانت غرفة بسيطة تقع وسط المدينـــة، بـــها سرير قديم، وخزانة حائط، وطاولة، وكرسيان من خشب[62]. وقـــد تكـــون هـــذه الغرفة واحدة من غرف كثيرة للإيجار بها مرافق مشتركة، أو جزءا مـــن بيـــت مأهول بعائلة يخصص هذا الجزء منه للإيجار.

في هذه الغرفة المتواضعة كان مهدي جواد يحضر الدرس الذي تكرر عبر حياته، ولا يغادرها أيام العطل في بعض الأحيان، فـــلا يخـــرج حتـــى الصبـــاح التالي[63]، تاركا رائحته في هذه الغرفة التابوتية.[64] فهي ضيقة جدا، ولا تســـمح بتجديد الهواء ولا تتسع لأكثر من شخص واحد.

كان الحاج محمد يلاحظ باستمرار آسيا في غدو ورواح، تزور مهدي فـــي غرفته، يدرسها اللغة العربية، ولكن الأمر مريب في غرف أهل المدينة «ما الـــذي يفعله رجل وامرأة إذا ما انفردا في غرفة مغلقة؟».[65] وما كان الحاج محمد ليقبل هذا السلوك وما كان ليسمح بأن تنتهك الأخلاق في جيرته. فأخبر رجال الشرطة ، وجاءوا يدقون الباب «وهما الآن داخل غرفة مغلقة».[66] قالت آسيا: «إنه البوليس يا للفضيحة».[67] ولاشك في أن هذه المداهمة للبيوت خرق للقانون، وهذا التجـــاوز ومثله مألوف في حياة المدينة.[68]

وقد تظاهر مالك البيت بصيانة الأخلاق الفاضلة، وفي حقيقة الأمـــر فإنـــه أجر الغرفة إلى فرنسي طمعا في زيادة الأجرة.[69] وهذا في غاية الغرابـــة، فمـــا واجه الفرنسيون أزمة السكن، إذ يلزمون الدولة في عقود العمل بتوفير المســـاكن لهم.

واستضافته آسيا في بيتها مرات عدة، وتلقت منه دروس العربية، كما تلقتها في بيته و في غرفة مهدي جواد، وبيت آسيا لخضر. كان الدرس يسير في مجراه، وفي مجرى الدرس تتنامى صداقة خاصة.[70] قالت: نحن الجزائريين، مازلنا أطفالا. لقد ولدنا بعد موت الاستعمار..

قال: في المشرق نحن عجائز في سن الأطفال.[71]

تلك دروس في ظاهرها تعليمية، وفي جوهرها أيديولوجية، تضئ مغاليق المستقبل، وتشيد مجد الإنسان العربي. «والدرس التمهيدي بدأ في بيت آسيا: ذلك البيت المسرح لكل أحداث بونة، وتجليات الزمن المضاء والمعتم».[72]

فهذا البيت تتعدى وظيفته الإقامة والراحة إلى اللقاء الفكري والتوجيه الأيديولوجي، وتوطين المنهج الماركسي في نفوس أبناء الجيل الجديد، الذين سيقومون بتصحيح مسار الثورة الجزائرية التي انحرفت عن طريقها «وسيستمع ملايين النساء والرجال إلى بشير حاج علي سجين معتقل الأبيار في اللحظة التي يقرر فيها أن يتكلم».[73]

وبعد شهر عثر على غرفة في الحي الغربي من المدينة،[74] وهي متواضعة كذلك، تتناسب أجرتها مع أجرته التي يتقاضاها نهاية كل شهر من المدرسة، ولما زارته فيها فلة بوعناب عرض عليها القهوة أو الشاي، فعلقت عليه: في بيتك المشروبات الأخلاقية لا غير.[75] لأنها اعتادت على تقديم المشروبات الكحولية.

هذه المرأة التي شاركت في الثورة إلى جانب الرجال، وزارت كثيرا من بلاد المشرق وأوربا، لها وجوه ثلاثة : وجه الأم، ووجه المناضلة، ووجه العاهرة[76]، لقد أخذوا منها الوطن، أعطوها البنسيون[77].

ذلك البيت الذي يقع في الطابق الأول من شارع عبان رمضان[78]، يسمونه نزل المشارقة الفلسطينيين والسوريين والعراقيين والمصريين[79]، رشيد الفلسطيني، عبد الله السوري، ذوالنون العراقي، مرسي المصري، والآن هذا المهيار[80]، وكان قد نزل عندها أول ما نزل أرض بونة[81].

"فلة" المرأة الثورة تأتيها أسراب الطيور المهجرة المتعبة فتحط على شجرتها الوارفة، تتفيأ وترتاح، وتنقر ثمرها في الصباح ضاربة في عمق سماوات جديدة. وهكذا صارت طعاما شهيا للمقيمين والوافدين بعدما انكسرت بوصلة توجيهها، وهي تغادر الجبال باتجاه المدن المنتصرة[82]. فكل الثوار عبروا من هنا، وتخرجوا من مدرسة العنابية وتركوا بصماتهم على خريطة الجسد[83].

يلتقي مهدي جواد ومهيار الباهلي ضيفين في بيت فلة بوعناب، فتقودهما نحو صالون واسع، بلاط نظيف تغطيه البسط، وبعض الطنافس القديمة. ديوان مغطى بشرشف زهري، مدفأة الجدار عليها مزهرية، وضع فيها ورد اصطناعي علاه الغبار.على الجدار علق سيفان صغيران تحتهما طبق نحاسي مغربي أصفر. الجدار المقابل تزينه سجادة حائط. لوحة صيد تقليدية لنمور مذعورة يطلق عليها النار بدو فوق جياد رامحة. أعلى الديوان صورة داخل إطار لمقاتلين بينهم امرأة بثياب قتال[84]. تصف الرواية بيتا عنابيا وصفا دقيقا، وبخاصة قاعة الاستقبال، ما يفرش فيها، وما يعلق على جدران من رموز كالسيف للقتال، والسجادة للإيمان ومجال الانتماء والطبق للكرم، والنمر لترويض المتوحش وركوب المخاطر والفرس للفروسية. وصورة المرأة المقاتلة هي فلة المجاهدة.

تقدم لهما كل أنواع المأكولات والمشروبات بل حتى الكحولية منها،«كان على الطاولة النبيذ والخضار والحشائش والبيض المقلي،و شرائح البفتيك»[85]. كان الضوء خافتا في البيت، وهي تختال بكامل زينتها، مبتهجة تحت أمواج

عطرها[86]، وعيناها تتوهجان بالرغبة على حافة اســـتجلاء ــ اغتصـــاب بـــلا رغبة[87]. هي جاهزة الآن.[88]

صورة من صور الاستغلال البشع الذي تعرضت له الثورة الجزائرية بعـد الاستقلال، فانتهكت مبادئها، ونال منها القاصي والداني، القريب والبعيد، وما كـان ليرضى بها الشهداء، ولا الأوفياء لميثاقها. الثورة كـــانت، وانتـــهت[89] ورجـــال مروا، وما بقي إلا عشاق السلطة، الذين داسوا على المبادئ الثورـيـــة، وانســـاقوا وراء اللذة و المتعة وجمع المال.

جـ. الـــفـــيـــلات:

أما الأحياء الراقية، فهناك الفيلات النظيفة، البيضاء والزرقاء، فـــي حـــي اللورانجري[90] وبوسيجور[91]، فيلات المعمرين والبورجوازيين التي تركوها بعـد الحرب، فهبط إليها الجزائريون، وسكنوها[92]، يوشـــــحهم الـــهدوء، و تســـورهم عرائش الورد، يشعرون بالأمن والأمان في حماية الحرس الأزرق (البوليس).[93]

في شارع الكولونيل لطفي تقع فيلا التاجر يزيد ولد الحاج -وهـــي حـــق للثوار- الذي استخلف الشهيد سي العربي لخضر في عائلته، فتزوج أرملته(لالـــة فضيلة)، وضم أولاده الأربعة فصارت له أسرتان :واحدة أصلية، والثانية مكتسبة. وكان من بين أفراد الأسرة المكتسبة آسيا التلميذة التي رسبت في الباكالوريا مرتين بسبب ضعفها في اللغة العربية، لذلك استعانت بذلك المدرس المشرقي الذي مـــن المفروض أن يحمل العربية كقضية. وعلى الرغم من وجود ثانوية فرنسية بالمدينة يمكن أن تسجل فيها آسيا، وتنجح في الباكالوريا كغيرها ممن ينتسبون لهذا النـــوع من التعليم، لكنها اختارت التعليم الوطني، ورغبت في أن تتعلم العربيـــة، لأنـــها تقول: «نحن عرب ونريد أن نتعلم لغتنـــا الأصليـــة، اللغـــة التـــي ســـلبها منـــا الكولون»[94]

أنها المرأة الملاذ، لم تتشوه بقتل أبيها، ولا بفقدان اللغة، ولا بدمارات الحرب والتعذيب [95].هذه الثورة تنهض من حطامها بأمل متوهج، وتنظر إلى المستقبل بثغر باسم، ودم الشهيد سي لخضر لم يذهب هدرا، فهو حي لم يمت[96]، وكانت تحلم بعالم صحي، وبشر أنقياء في عصر الاستقلال المزدهر[97]. إنها ترمز لجيل الاستقلال الذي يحمل لواء الثورة فيواصل مشوار البناء ممتسكا بانتمائه إلى الأمة العربية.

لقد استشهد لخضر في الثورة بيد الكولون، ويقتل الآن -بعد الاستقلال- بيد يزيد ولد الحاج الذي يسكن بيته ويطأ فراشه ويدوس آثاره ويهين ذراريه.[98] ولا يخجل أن يرفض نظام الكولونيل بومدين، و خاصة التأميمات مخافة أن يستولوا على المقهى والمخزن ومزرعة الأبقار في ابن مهيدي[99]. قال: «هذا البوخروبة يخرب الجزائر باشتراكية ورثها عن الأحمر بن بلة».[100]

أماكن الانتقال

أ. المدرسة أو المعهد:

انتدبت الجزائر كثيرا من الشرقيين للقيام بالتدريس في مختلف المدارس، وفي جميع المواد، باللغة العربية، تطبيقا لمشروعها في تعريب التعليم. ولكن مهيار الباهلي يختار معهد المعلمين أو يعين فيه «ليتحدث عن سفر التكوين النموذجي للعربي المنتظر، كما يتراءى له في لوائح صبواته».[101]

والمعهد التكنولوجي للتربية الذي تكون المعلمين من أصلح البيئات لنشر الأفكار والأيديولوجيات. وبهذا تتمكن الأجيال المتعلمة من اعتناق الأفكار الثورية، ونشرها في المجتمع، والدفاع عنها. «فالزمن يطحن جيلا ليرقى جيل آخر»[102]

وقد اتخذ نموذجه من الإصلاح اللوثري، وعصور التنوير عابرا إلى ابن خلدون وابن رشد وغيلان الدمشقي والسهروردي، والحلاج وابن الراوندي،

وأخيرا «القرامطة الذين جسدوا السلطة للاشتراكية المشاعية».[103] وواصل قناعاته بأن هؤلاء نماذج تصلح لتأسيس الاشتراكية، وأن ما يسمى باشتراكية الإسلام غير صحيح، لأن الإسلام إذا وحد العرب فإنه لم يشيد الاشتراكية. «واشتراكية الزكاة مرفوضة».[104] كما أن التأميم ليس الاشتراكية، فما هو إلا ترقيع مزيف، فالاشتراكية هي بروح العلم لا بروح الدين[105]، وهل يبنى العالم الجديد بالإنسان القديم؟ لا يوجد في العراق وسوريا ومصر وسائر بلاد العرب غير النهب والقتل والأكاذيب.[106] وما ينادي به السياسيون في الأمة العربية صورة للدجل والتزييف، ومغالطة للشعوب في حقيقة الأمر، وإن كان ظاهر السياسة العدل والمساواة.

ب. المطعم:

تكثر المطاعم في المدن، وتزداد كلما ازداد عدد الوافدين إليها، وهذا أمر طبيعي ولكن الكاتب يحدثنا عن مطعم مخصوص يقع في شرق المدينة في مواجهة البحر، يؤمه الخبراء الأجانب الذين يعملون في مصنع الحديد والصلب ويملكه أحد الجزائريين المقيمين في فرنسا.

«كان المطعم خصوصيا محرما على الرعاع العرب»،[107] وعندما رغب في دخوله تحايل هو ورفيقته، تحدثا بالفرنسية، فقدموا لهما ما قد طلباه.

في واقع المدينة يوجد مطعم راق إلى درجة كبيرة، يقدم وجبات غذائية مرتفعة الثمن، لذلك لا يرتاده إلا الميسورون والوجهاء. وعندما تغلق جميع المقاهي والمطاعم في نهار رمضان يرخص لهذا المطعم نهارا بأن يستقبل الأجانب -ماعدا العرب- ويقدم لهم طعام الغداء.

ذلك أن السائد في المجتمع الجزائري هو التزام جميع العرب بصوم رمضان، وكانوا لا يستسيغون أن يكون العربي يهوديا مثلا أو مسيحيا. وقد احتج

كثيرا من هؤلاء الشرقيين على هذا الإجراء الإجباري، لأنهم لا يلتزمون بصوم رمضان. ويعبر البطل عن هذا «هما هاربان من المدينة كالمعتاد، ومن شهر رمضان والصيام الإجباري»[108] في بلد زميت يحكمه الدين والشرطة وعصابات اخر الليل[109].

وفي رمضان تختلف البلدان العربية بعضها عن بعض، فان كانت المقاهي والمطاعم تظل مفتوحة في وجه الزبائن، في مصر وسوريا وتونس فانها تغلق كلها في النهار في الجزائر، ولا يرخص إلا لعدد قليل جدا في بعض المدن ليقدم بعض الخدمات للأجانب.

جـ. المقهى:

تمثل المقاهي مكانا مفضلا عند كل وافد أو مقيم، يقضي فيها أوقات راحته،ويلتقي بأصدقائه وقد «كانوا يشربون البيرة والقهوة والشاي الأخضر، ويثرثرون بلهجات مختلفة».[110] وقد صورها الكاتب ملجأ لكثير من السلوكات السلبية كالحديث عن المواعيد الغرامية، واستبدال العملة، وشراء السيارات.

في حانة المغرب يكرع زجاجات البيرة مع الفول السوداني وتدخين سجائر الهقار المقيتة بين ضوضاء السكارى[111]، كما يجلس في مقهى الشرق أو على رصيفها، أو تحت الأشجار المقابلة لها لعقد الصفقات السوداء واستبدال العملة.

وهناك المقاهي العديدة التي يتحول الكثير منها إلى حانات بعد التاسعة ليلا، يلتقي فيها الأوربيون المتعاقدون كخبراء بالمسؤولين من رجال الدولة والحزب يعبون الخمر إلى منتصف الليل. كما يرتادها سكارى المدينة من عامة الشعب، ومجاهدون متقاعدون، وعاطلون متشردون، وأزواج محبطون. كل هؤلاء يفرون إلى خليج هذه المرافئ بعيدا عن أعاصير الحزن والمرارة، وصدمات النهار.[112]

إن الحانات الليلية أو المقاهي النهارية تجمع بزجاجات ما بين جميع الجنسيات،والفئات والأعمار، وتسهرهم في بوتقة الكأس المعتقة ، فيذوبون في رحيقها، ويختفون تحت ألوانها. يالك من صفراء لا تنزل الضغينة ساحتها جمعت بين قلوب شتى وجنسيات شتى، والثورة عجزت عن ذلك.

د. الساحات والشوارع :

يتحدث الكاتب عن كثير من الشوارع ، ويوظفها لمرور الناس وعبورهم إلى البيوت، والمحطات، والساحات، والمؤسسات. يذكر في عنابة شارع أول نوفمبر، والعقيد لطفي، وعبان رمضان ، وابن باديس، تلك بعض الشوارع التي أطلقت عليها أسماء الشهداء.

كثيرة هي الشوارع التي تصب من ساحة الثورة بوسط مدينة عنابة، والتي تقابل المسرح و البلدية حيث تقام فيها المهرجانات والاحتفالات الرسمية.

تتوسط مدينة عنابة ساحة كبرى، معروفة لدى السكان باسم الكور(Cour)، ملتقى الناس في الأماسي خاصة، بها أشجار وارقة، وأكشاك للتبغ والجرائد والمجلات، وأخرى للمرطبات والمشروبات، يوجد على رصيفها الأيمن مقهى الشرق، وعلى رصيفها الأيسر مقهى الغرب، وهما من أشهر مقاهي المدينة.

يقول: «هنا رئة المدينة» يتنفس منه الناس من شدة التعب والألم، أو هو كور بونة الرحمي كما يقول مهيار.[113] يستقبل الأفراد ويفرغ الجماعات التي تأتيه من كل حدب وصوب.

بعد ساعات العمل يأتي الموظفون والمسؤولون والشرقيون والفرنسيون إلى هذه الساحة المظللة بشجر الدردار مصب أمواج البشر المتعبين في أصائل الربيع، وعلى كراسي الأرصفة وتحت الظلال يتضام الشرقيون كالقطعان الخائفة؛ يرشفون القهوة والبيرة، ويدخنون باسترخاء موغلين في ثرثرة شؤون المدارس، وذكريات الأوطان البعيدة الملفعة بالنميمة والغيرة وهذيان الجنس. هؤلاء الهاربون

من سجون المدارس، وأولئك الهاربون من سجون زوجاتهم ومنازلهم، ينتقلون من مقهى إلى آخر ضاربين بلاط الساحة، آلاف الخطوات تقطع من شرق الساحة إلى غربها أو العكس، وصار عندهم من المألوف الروتيني تبديل العملة، والحديث عن السفر إلى أوربا بين هؤلاء المهاجرين المنفيين خارج بلدانهم.

هـ. الأسـواق :

للمدينة متاجر عديدة، تعرض فيها سلع متنوعة،وأسواق ضخمة، يقصدها الناس لقضاء حاجاتهم طائعين مطيعين، ويتعامل فيها تجار بما هو مباح، وبما هو ممنوع على حد سواء ، ولا يهم شيء ماعدا الربح السريع والكثير، وسترى أن كل شيء يباع ويشترى ولا حدود للاحتكار والابتزاز والغش. تبرم الصفقات السوداء وتستبدل العملة الصعبة عن طريق المضاربين و المهربين.[114]

إنها مدينة استباحها جنون البيع و الشراء و لصوص العهد الجديد[115] من أمثال يزيد ولد الحاج الرجل الأمي، وهم كثيرون ممن يعدون رؤوس المارشي نوار.[116]

وقد اعتاد مهدي جواد وآسيا لخضر في ضحى كل أحد أن يلتقيا في البيت، ثم ينعطفان إلى السوق، يشتريان الخضار والسندويتش والبيرة والفواكه، بعد أن تمتلئ الحقيبة يتجهان إلى موقف الباص (الترام) [117]، وينزلان على الشاطئ يقضيان فيه متعة ذلك اليوم.

ولكن فلة بوعناب تلخص حال الناس والسوق بقولها: «أمس نزلت السوق، وشفت الناس، رأيت الحوانيت الممتدة في شرايين المدينة، ورأيت السلع المعروضة، لم أسمع إلا خذ وهات، إنه المال كان يصرخ..الإله السماوي كان يداس، كانوا خاشعين للإله الجديد : الدينار. ناسين الرب والثورة والأخلاق. كل الشعب كان هناك في سوق المدينة. هذا هو الوطن، الوطن الذي صار سوقا ليس

وطني، بعت كل ما أملك بدءا من الشرف...وانتهاء بالثورة، واحتفظت بنفسي». [118]

هكذا يصور الكاتب الوطن سوقا يباع فيه كل شيء! وتنتهك فيه كل القيم الجميلة.

بدا لنا منذ أن شرعنا في الكتابة أن رواية "وليمة لأعشاب البحر" قد جعلت بونة (أو عنابة) مسرحا لأحداثها، وقد اختار الكاتب الاسم الفينيقي (بونة) بدل الاسم العربي (عنابة)، وتحاشى تاريخها العربي الإسلامي. فكانت بونة مدينة لفظية واقعية. إذ تعمد الكاتب اختزال الجانب العربي من هذه المدينة، وما كان الإصرار على العربية إلا من الطالبة (آسيا) التي نخصها بالحديث في دراسة لاحقة. فكأن المدينة فقدت عروبتها عبر التاريخ.

وردت في الرواية صفات كثيرة لمدينة بونة أردنا أن نختم بها، فنذكرها الآن موزعة على ثلاث مجموعات، نطرحها لقراءة جديدة.

- أولا : صفات وصفية.
  - بونة إسلامية[119] عربية[120] بربرية[121] صغيرة[122] رطبة[123].
- ثانيا : صفات ايجابية.
  - بونة بيضاء[124] مضيئة[125] ساحرة[126] جميلة[127] عذبة[128].
- ثالثا :صفات سلبية.
  - بونة متوحشة[129] فظة[130] شرسة[131] غريبة[132] متزمتة[133].
  - بونة مطوقة[134] مسورة[135] مصمتة[136] مغلقة[137] صلبة[138].
  - بونة خاوية[139] كئيبة[140] رتيبة[141] مملة[142] ساخنة[143].
  - بونة موبوءة[144] ملعونة[145].

وأخيرا لنا عودة بأذن الله إلى هذه الرواية.

الهـــوامـــش

[1] الحدث العربي الدولي، مجلة سياسية ثقافية، العدد 8 يونيو 2000، باريس، ص 49.
[2] نفسه.
[3] الخبر، جريدة يومية، العدد، يوم 2000/07/18، الجزائر الصفحة الثقافية.
[4] الحدث العربي الدولي، مرجع سابق، ص50، وصاحب القول هو الروائي فيصل خرتش.
[5] حيدر حيدر، وليمة لأعشاب البحر أو نشيد الموت، رواية، الطبعة الرابعة، دار أمواج للطباعة والنشر والتوزيـع، 1992، ص155.
[6] سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 1997، ص30، 31.
[7] نفسه، ص31.
[8] الرواية، ص264.
[9] الرواية، ص214.
[10] الرواية، ص272.
[11] الرواية، ص20.
[12] الرواية، ص16.
[13] الرواية، ص19.
[14] الرواية، ص318.
[15] شارل اندري جوليان، تاريخ شمال أفريقيا، ترجمة محمد مزالي، والبشر بين السلامة، الدار التونســـية للنشـــر 1969، ص109 وما بعدها.
[16] الرواية، ص163.
[17] عبد الرحمان الجيلالي، تاريخ الجزائر العام، الجزائر، 105/1.
[18] الرواية، ص163.
[19] مبارك الميلي، تاريخ الجزائر في القديم والحديث، الطبعة الثانية، الجزائر، 1963. 96/1.
[20] الرواية، ص163.
[21] الرواية، ص10.
[22] الرواية، ص323.
[23] الرواية، ص18.
[24] الرواية، ص10.
[25] الرواية، ص276.
[26] الرواية، ص55.
[27] الرواية، ص10.
[28] الرواية، ص106.
[29] الرواية، ص165.
[30] الرواية، ص316.
[31] الرواية، ص165.
[32] الرواية، ص18.
[33] الرواية، ص165.
[34] الرواية، ص310.
[35] الرواية، ص318.
[36] الرواية، ص165.
[37] الرواية، ص13.
[38] الرواية، ص56،55.
[39] الرواية، ص56.
[40] الرواية، ص165.
[41] الرواية، ص81.

[42] كلمة (لالة) لفظ ينطق في الجزائر على المرأة التي تحظى بمكانة معتبرة وسط العائلة. وفي الأصل كان يطلق على المربي من الخدم. مبتذل عامي معرب. ينظر: شهاب الدين أحمد الخفاجي (1069هـ)، شفاء الغليل فيما كلام العرب من الدخيل، تحقيق الدكتور محمد كشاش، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان الطبعة الأولى، 1998، ص266.

[43] الرواية، ص290.

[44] الرواية، ص155.

[45] الرواية، ص10.

[46] الرواية، ص376.

[47] الرواية، ص377.

[48] الرواية، ص283.

[49] الرواية، ص42.

[50] الرواية، ص178،179.

[51] الرواية، ص90.

[52] الرواية، ص57.

[53] الرواية، ص96.

[54] الرواية، ص181.

[55] الرواية، ص323.

[56] الرواية، ص184.

[57] الرواية، ص276.

[58] الرواية، ص116.

[59] الرواية، ص251.

[60] الرواية، ص104.

[61] الرواية، ص16.

[62] الرواية، ص16.

[63] الرواية، ص306.

[64] الرواية، ص290.

[65] الرواية، ص35.

[66] الرواية، ص13.

[67] الرواية، ص88.

[68] الرواية، ص364.

[69] الرواية، ص83.

[70] الرواية، ص26.

[71] الرواية، ص122.

[72] الرواية، ص22.

[73] الرواية، ص47.

[74] الرواية، ص84.

[75] الرواية، ص100.

[76] الرواية، ص179.

[77] الرواية، ص250.

[78] الرواية، ص30.

[79] الرواية، ص51.

[80] الرواية، ص249.

[81] الرواية، ص51.

[82] الرواية، ص183.

[83] الرواية، ص113،114.

[84] الرواية، ص31.

[85] الرواية، ص115.

[86] الرواية، ص112.
[87] الرواية، ص100.
[88] الرواية، ص113.
[89] الرواية، ص102.
[90] الرواية، ص80.
[91] الرواية، ص280.
[92] الرواية، ص163.
[93] الرواية، ص376.
[94] الرواية، ص81.
[95] الرواية، ص282.
[96] الرواية، ص151.
[97] الرواية، ص35.
[98] الرواية، ص151.
[99] الرواية، ص65.
[100] الرواية، ص152.
[101] الرواية، ص301.
[102] الرواية، ص70.
[103] الرواية، ص301.
[104] الرواية، ص73.
[105] الرواية، ص86.
[106] الرواية، ص281.
[107] الرواية، ص346.
[108] الرواية، ص18.
[109] الرواية، ص15.
[110] الرواية، ص292.
[111] الرواية، ص56.
[112] الرواية، ص106.
[113] الرواية، ص357.
[114] الرواية، ص184.
[115] الرواية، ص339.
[116] الرواية، ص295.
[117] الرواية، ص251.
[118] الرواية، ص276.
[119] الرواية، ص119.
[120] الرواية، ص276.
[121] الرواية، ص191.
[122] الرواية، ص55.
[123] الرواية، ص40.
[124] الرواية، ص14.
[125] الرواية، ص27.
[126] الرواية، ص10.
[127] الرواية، ص183.
[128] الرواية، ص10.
[129] الرواية، ص18.
[130] الرواية، ص27.
[131] الرواية، ص163.

[132] الرواية، ص72.
[133] الرواية، ص10.
[134] الرواية، ص157.
[135] الرواية، ص276.
[136] الرواية، ص316.
[137] الرواية، ص378.
[138] الرواية، ص357.
[139] الرواية، ص357.
[140] الرواية، ص165.
[141] الرواية، ص165.
[142] الرواية، ص186.
[143] الرواية، ص167.
[144] الرواية، ص357.
[145] الرواية، ص357.

السيميولـــوجـــيا والســـرد الأدبـــي

د . صـــالـــح مـــفـــقـــوده
جامعة محمد خيضر بسكرة.

Sémiotique أو Sémiologie لفظة مشـــتقة مـــن الأصـــل اليونـــاني Sémeion أي العلامة فالسيميوطيقا علم العلامات، وقد أطلق العـــالم النمســـاوي فرديناند دوسوسير1857ـ1913م لفظ السيميولوجيا، في حين أطلق الفيلســـوف الأمريكي تشارلز ساندرز بيرس 1838ـ1914م لفظ السيميوطيقا. وقـــد عـــرف المصطلحان انتشارا متبادلا في الثقافة الأوربية والأنجلوساكسونية حتى أن الجمعية الدولية التي تأسست في فرنسا سنة 1974 اختارت لها اسم سيميوطيقا ولم تخـــتر اسم سيميولوجيا، وإذن فإن المصطلحين متشابهان. لكن قريماس حاول أن يفـــرق بين المصطلحين في اللغة الفرنسية، فجعل مصطلح السيميوطيقا يشير إلى دراســـة أنظمة العلامات كنظام اللغة والصور والألوان، أما الســـيميولوجيا فـــهي الـــهيكل النظري لعلم العلامات بصفة عامة، ودون تخصيص لهذا النظام أو ذاك. وإلى مثل ذلك يذهب هيلمسليف H.jelmeslev الذي أبقى على مصطلح سوســـير، ولكنـــه خصصه بتعريف محدد وهو "الميتاسيميوطيقا" أي اللغة العلمية الواصفة لمختلـــف الأنظمة السيميائية.[1]

وقد انتشر علم العلامات أو السيميوطيقا في الستينات من هـــذا القـــرن إذ تكونت عدة مراكز للبحث في عدة دول مثل فرنسا، كنـــدا، الاتحـــاد الســـوفييتي، ايطاليا.

ولقد تأسست سنة 1969 "الجمعية العالمية للسميوطيقا" بباريس، وأصدرت هذه الجمعية مجلة فصلية بعنوان "سيميوطيقا". ومن الأعضاء النشطين في هذه المجلة: يوري لوتمان، امبرتوايكو، جوليا كريستيفا [2].

كما انعقد بميلانو في إيطاليا سنة1973 أول مؤتمر عالمي للسيميوطيقا، وأثار هذا المؤتمر أهم مفاهيم السيميولوجيا النظرية والإجرائية. وقد أثيرت خلال هذا الملتقى جملة من التساؤلات حول هذا العلم وأهميته، ومدى تجانس الأعمال المندرجة تحته، وتم طرح قضية الوعي المعرفي الذي يستند إليه هذا العلم الجديد. فما حقيقة هذا العلم وما هي مبررات وجوده، هل هو مجرد مودة ستزول؟ أم أنه علم ذو قواعد ثابتة، وأصول قديمة ؟[3]

الحقيقة أن العلامة ليست جديدة في التراث بل هي قديمة قدم الإنسانية. وفي التراث العربي كما في التراث الغربي إشارات كثيرة إلى العلامة؛ فمنذ القديم نجد أرسطو في كتابه العبارة يحدد العلاقة بين الألفاظ والعلامات وبين أشياء العالم الخارجي إذ يقول:

«إن الأصوات التي يخرجها الإنسان رموز لحالات نفسية، والألفاظ المكتوبة هي رموز للألفاظ التي ينتجها الصوت. وكما أن الكتابة ليست واحدة عند البشر أجمعين، فكذلك الألفاظ ليست واحدة هي الأخرى، ولكن حالات النفس التي تعبر عنها هذه العلامات المباشرة متطابقة عند الجميع)[4]

ومن خلال هذا القول لأرسطو نجد أن الألفاظ المكتوبة والأصوات المنطوقة ما هي إلا تعبير عن الحالات النفسية للبشر. وإذا كانت الحالات النفسية متشابهة فإن العلامات مختلفة من أمة لأخرى، وهذه الفكرة لها ما يقابلها تماما في قضية اللفظ والمعنى التي طرحها الجاحظ فيما بعد في الفكر العربي.[5]

وقد أشار الرواقيون أيضا في العهد اليوناني إلى أن العلامات تتكون من: المشار إليه، التصور الذهني، اللفظ.

تشير فريال حبوري غزول إلى أن الجزائري القديس أوغسطين 430/350 قد قدم تعريفات للعلامة ضمن أبحاثه في التأويل، معتمدا على الفلاسفة من قبله مثل الرواسين وأرسطو.[6]

العلامة إذن كلفظة موجودة منذ القديم وهناك إشارات لها في علوم اللغة والأدب والفلسفة أما علم العلامات فهو حديث الظهور، وكان دوسوسير قد نبه إلى هذا العلم وبين أهميته حين قال: «يمكن أن نؤسس علما يدرس حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية، فيشكل هذا العلم جزءا من علم النفس الاجتماعي وبالتالي جزءا من علم النفس العام، وسنطلق عليه اسم علم العلامات أو السيميولوجيا...وسيمكننا علم العلامات من معرفة ماهية العلامات والقوانين المسيرة لها..ولا يعدو علم اللغة أن يكون قسما من هذا العلم العام»[7]

يتضح من خلال هذا القول أن دوسوسير تنبأ بالسيميولوجيا ووضح الهدف من هذا العلم، وهو دراسة حياة العلامات واعتبر هذا العلم جزءا من علم النفس الاجتماعي، وبالتالي جزءا من علم النفس العام، وقد عد دوسوسير علم اللغة جزءا أو قسما من هذا العلم العام. ولكن الفرنسي رولاند بارت قلب هذا التصور فيما بعد حيث اعتبر السيميولوجيا جزءا من علم اللغة...[8]

السيميوطيقا علم حديث إذن هدفه فهم الإنسان وموقفه من هذا الكون، وللوصول إلى ذلك تسعى السيميوطيقا كرؤية إلى التوحيد بين حقول مختلفة، محاربة تفتت العلوم وانشطارها القائم بين التصنيف المبني على الملاحظة الأمبريقية من جهة، وبين التنظير المبني على الملاحظة الذهنية من جهة أخرى.

السيميوطيقا أو علم العلامات يؤمن بأهمية العلامــة فــي حيــاة الإنســان فالعلامة هي التي تقودنا وتوجه حياتنا، ورغم اختلاف النشاطات إلا أنها في نهايـة المطاف عبارة عن علامات ..ومن هنا يمكن معالجتها معا.

كانت هذه المهمة موكولة من قبل للفلسفة التي كانت تحاول فهم الوجــود، والوصول إلى كنه الأشياء من خلال طرح الأسئلة. أما السيميوطيقا فهي البديــل عن الفلسفة اليوم، أوهي فلسفة أخرى تدرس العلامات لتحدد العلاقة بين الأنســاق، إنها لا تطمح إلى العثور على مفتاح الوجود كما تفعل الفلسفة، بل تهدف إلى رسـم خارطة للوجود، وتوحيد ما يبدو للوهلة الأولى متناقضا.(9)

والسيميوطيقا في جانب أدبي تدرس وتحلل عنــاصر ومكونــات النــص، وتحاول استخلاص العلاقات الرابطة بين تلك العناصر، أي معرفة النظام الكــامن وراء النص، وهي لا تدرس النص بمعزل عن غيره من الأنظمــة الســيميوطيقية الأخرى، بل تضع العمل الأدبي في سياقه المعرفي العام (الثقافة). وبفضل هـــذه الرؤية السيميوطيقية في مجال العلوم الإنسانية ستبتعد دراسات الأدب عن الأحكـام الانطباعية، مقتربة من العلم بمعناه الدقيق، من نزوع نحو التجريد الذي يمكننا من تصنيف المادة المدروسة، ووصفها من خلال أنساق من العلاقــات تكشــف عــن الأبنية العميقة التي تنطوي عليها، وقد نتمكن من خلال هذا التجريد أن نســتخلص القوانين التي تحكم هذه المادة.

جهــود العلمــاء في مجــال العلامــات:

يمكننا أن نتحدث عن جهود العلماء في هذا المجال، وهي تنصب عامة في اتجاهين:

- المستوى الأنطلوجي، ويعنى بماهية العلامــة أي بوجودهــا وطبيعتــها وعلاقاتها بموجودات تشبهها أو تختلف عنها.

- المستوى البرجماتي، ويعنى بفاعلية العلامة وبتوظيفها في الحياة العملية، وقد برز في هذا الاتجاه الأمريكي تشارلز بيرس في حين برز في الاتجاه الأول فرديناند دوسوسير.

فرديناند دوسوسير، العلامة الدال والمدلول.

يرى فرديناند دوسوسير أن اللغة نظام من العلامات التي تعبر عن أفكار فهي مماثلة للكتابة ومماثلة لأبجدية الصم البكم والطقوس والأشكال وصيغ الاحترام والشارات العسكرية. فكل هذه الأمور ما هي إلا علامات تعبر عن أفكار..غير أن اللغة أهم هذه الأنظمة على الإطلاق...

واللغة إذا جردت إلى عناصرها الأساسية هي عملية تسمية، أي قائمة على الألفاظ التي تناسب عددا من الأشياء، فهناك ربط بين الشيء واللفظ أو الاسم والمسمى، والوحدة اللغوية تقرن المفهوم بالصورة السمعية، والصورة السمعية ليست الصوت المسموع أي الجانب المادي البحت منه، ولكن هو الأثر النفسي الذي يتركه الصوت فينا، أو بعبارة أخرى التصور الذي تنقله لنا الحواس. الصورة السمعية صورة حسية في مقابل المفهوم، وهو عادة من طبيعة مجردة. المفهوم/المفاهيم هي أحداث الوعي الموجود في الدماغ، حيث يرسلها لأعضاء التصويت، وتنتشر الموجات من فم المتكلم إلى أذن المتلقي وتمتد الدائرة بترتيب عكسي، وفي الدماغ يحدث الترابط النفسي بين الصورة السمعية والمفهوم المطابق لها.

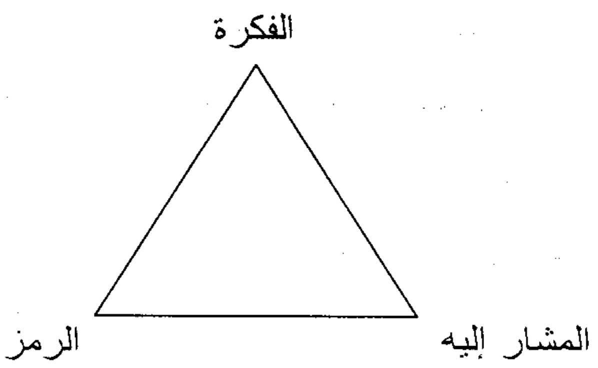
لدينا إذن المفهوم ويسميه سوسير المدلول، ولدينا الصورة السمعية ويسميها سوسير الدال، ولدينا العلامة التي تجمع بين الاثنين.

الدال إذن ذو طبيعة حسية أو هو الصورة السمعية، والمدلول هو المفهوم أو التصور الذهني، ويبقى المرجع أو المشار إليه وهذا يهمله دوسوسير إطلاقا.

ويجاريه في ذلك أمبرتوايكو الذي يرى أن فكرة المشار إليه تخرج عـــن نطـــاق السيميولوجيا فـــإذا قلت لأحد أن داره تحترق، فسيكون رد فعله أن ينطلق مهرولا للتأكد من صحة القول، فايكو يرى أن هذا لا يهم السيميوطيقا، فالسيميوطيقا تبحث في الشروط اللازمة لكي يفهم الشخص الذي تنقل إليه الرسالة قولك أي الشـــفرة التي تجمع بين المتكلمين.

والحقيقة أن فكرة إهمال المشار إليه فكرة صعبة الاستيعاب، فضـــلا عـــن الغموض الذي يكتنه فكرة الدال والمدلول التي أشار إليها سوسير، ومن هنا وجـــد من أكد على فكرة المشار إليه وعدم إهمالها، ومن هؤلاء أوجدين وريتشاردز فـــي كتابه "معنى المعنى".

لقد اختصر العلاقة الرابطة بين الأشياء والأفكار في شكل مثلث [10]



فالرمز يقابل الدال عند سوسير، والفكرة تقابل المدلول، أما المشار إليه فلا وجود له عند سوسير.

ولعل الذي وسع من فاعلية السيميوطيقا وأعطاها تحديدا أكثر عمومية هـــو تشارلز ساندرز بيرس الذي يرى أن العلامة أو المصورة شيء ما ينوب لشـــخص ما عن شيء ما من وجهة ما وبصفة ما، أي أنها تخلق في عقل ذلـــك الشـــخص علامة معادلة، أو ربما علامة أكثر تطورا. وهذه العلامة التي تخلقـــها؛ يســـميها تشارلز مفسرة فهي مفسرة للعلامة الأولى، أي أن العلامة تنوب عن شيء ما وهذا

الشيء هو موضوعها، وهي لا تنوب عن هذا الموضوع من كل الوجهات بل بالرجوع إلى نوع الفكرة (ركيزة)[11].

لدينا إذن:

- المصورة: وهي الحامل المادي للعلامة وتقابل الدال عند سوسير.
- المفسرة: علامة جديدة تنجم عن الأثر الذي يتركه موضوع العلامة الأولى في ذهن المتلقي. وللمفسرة أشكال فقد تكون مصورة من نظام سيميوطيقي آخر غير الذي تنتمي إليه العلامة الأصلية، فقد تترجم كلمة كلب إلى صورة فوتوغرافية، وقد تكون المفسرة تعريفا علميا يصاغ في نفس النظام السيميوطيقي، كقولنا: أن الماء يتكون من أوكسجين وهيدروجين.

وقد تكون المفسرة معنى من المعاني الإيحائية الحاملة لبعض الدلالات العاطفية اللصيقة بالعلامة الأولى، كترجمة كلمة كلب إلى وفاء.

وقد تكون المفسرة ترجمة من لغة إلى أخرى مثل ترجمة كلمة كلب إلى Chien

وقد تكون المفسرة سلوكا تثيره العلامة عند المتلقي.

الموضوع: وهو المشار إليه.

وأهم التقسيمات التي أوردها بيرس للعلامة هي:[12]

العلامة الأيقونية[13]، وتكون فيها العلامة بين المصورة(الدال) والموضوع المشار إليه علاقة تشابه، وهذا مثل الصورة الفوتوغرافية التي تشير إلى صاحبها وتمثله.

المؤشر، والعلاقة هنا سببية Index من السبابة، ويدخل في ذلك أسماء الإشارة وأسماء المكان: هنا-هناك وكذا ارتباط الدخان بالنار.

العلامة الرمزية: والعلاقة هنا عرفية وهذا كارتباط الحمامة بالسلام.

وبفضل هذا التقسيم يمكن الكشف عن علاقة الواقع الخـــارجي بالتجليـــات الفنية والأدبية للعلامات.

ويؤكد أمبرتو ايكو أنه لا ينبغي الاعتماد على مجرد التشابه بـــل ينبغـــي الأخذ في الحسبان قضية العرف والثقافة، وإلى مثل ذلك يذهب يوري لوتمـــان (14) أيضا فهو يرى أن التعرف إلى العلامة أيا كانت يتطلب شفرة مشتركة بين أفـــراد الجماعة التي تستخدم هذه العلامات، وإلى مثل ذلك يذهب كثيرمن النقاد والباحثين في مدرسة موسكو تارتو إذ يرون أن النظام السيميائي للعلامات يقوم أساسا علـــى نوعين من العلامات: العلامات الصرفية (الكلمة) والعلامات الأيقونية (الصورة).

وينبه لوتمان إلى مسالة تتعلق بفاعلية العلامات في الفن، ويربـــط بشـــكل خاص بين هذه المسالة وإنتاج الدلالة، إذ يرى أن الفن لا يقوم فقط بإعادة عـــرض الواقع بآلية مرآة عادية لا حياة فيها. إنه بتحويله صور العالم إلى علامات يمـــلأ هذا العالم بالدلالات، ومن ثم فان غاية الفن ليست فقط عرض الموضوع بطريقـــة بسيطة؛ بل هدف الفن جعل هذا الموضوع حاملا للدلالة(15).

لقد أحدثت السيميوطيقا ثورة في دراسة الفن القصصي، بل وخلقت علمـــا أدبيا برمته هو الناراتولوجي علم القص، ومن أبرز أعلامه الليتوانـــي قريمـــاس والبلغاري تودوروف والفرنسي جيرار جينيت ومواطنه رولاند بارت.

ويمكن الإشارة هنا إلى العمل الذي قام به جينيت في التفريق بين الســـرد الذي يعني به الترتيب الفعلي للأحداث، وبين الحكاية التي تعني تتابع الأحداث كما وقعت في عالم الواقع أو كما يفترض أنها وقعت. ويشير جينيت إلـــى المقـــولات الأساسية التالية وهي: (16)

1. النظام الزمني: في الرواية أو القصة لا يتطابق بالضرورة زمن السود مع زمن القصة، وعندما لا يتطابق الزمنان نسمي ذلك بالمفارقة السردية أو الزمنية.

2. المفارقة الزمنية: هي الخلخلة التي تحدث في الزمن استباقا أو استرجاعا.

الاستشراف: هو استشراف أحداث لم تقع بعد كتوقع البطل خالد في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي قدوم الفتاة أحلام إليه. لقد ظل يحلم بمجيئها بين الجمعة والاثنين، يعدها أربعا ثم يحذف اليومين المذكورين ليصيرا يومين، وفي الوقت المحدد لحضورها يأتي عمها ويالها من خيبة انتظار، لكنها تأتي في وقت لاحق.

الاسترجاع، وهو الرجوع إلى الماضي.

3. المدة أو الاستغراق الزمني: يقترح جينيت دراسة المدة الزمنية من خلال التقنيات الحكائية التالية:

الخلاصة: وهي تلخيص لأحداث في الرواية.

الاستراحة: وهي عكس الخلاصة.

القطع أو الحذف بعدم ذكر أحداث كأن يقول الراوي مثلا...وبعد خمس سنوات وقع كذا.

المشهد: ويتساوى فيه زمن السرد مع الزمن الطبيعي. والعملية في كل ذلك تقريبية.

4. التواتر: ويتناول مسائل ما إذا كانت حادثة ما قد حدثت مرة واحدة في القصة وحكيت مرة واحدة، أو حدثت مرة واحدة لكنها حكيت عدة مرات أو حدثت عدة مرات وحكيت عدة مرات، أو حدثت عدة مرات وحكيت مرة واحدة فقط.

وفي هذا الإطار يمكن الحديث عن كثير من التقنيات السردية التي ربمـا لا يسمح الوقت بالحديث عنها في هذه العجالة.

الإحـــــالات

[1] محمد إقبال عروي: "السيميائيات وتحليلها لظاهرة الترادف في اللغة والتفسير "مجلة عالم الفكر .مج 24 ع 3 ينـــاير – مارس 1996.ص192.

2 أمينة رشيد "السيميوطيقا في الوعي المعرفي المعاصر "من كتاب مدخل إلى السيميوطيقا، إشراف سيزا قاســم، دار الياس العصرية، القاهرة. ص47.

3 أمينة رشيد "السيميوطيقا في الوعي المعرفي المعاصر "من كتاب مدخل إلى السيميوطيقا، إشراف سيزا قاســم، دار الياس العصرية، القاهرة. ص47.

4 المرجع السابق ص 49.

5 إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت ط5 1986.

6 فريال غزول: "علم العلامات السيميوطيقا مدخل استهلالي – من كتاب مدخل إلى السيميوطيقا السابق .ص15.

7 دي سوسير: علم اللغة العام، تر يوئيل يوسف عزيز، دار آفاق عربية، بغداد1985. ص87.

8 فاضل ثامر: اللغة الثانية– في إشكاليات المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي المركز الثقافي العربـــي. بيروت 1994. ص08. نقلا عن .Encyclopedic Dictionnary of the science of langage .p91

9 فريال غزول: المرجع السابق .ص14.

10 سيزا قاسم "اليميوطيقا حول بعض المفاهيم والأبعاد "من كتاب مدخل إلى السيميوطيقا. السابق. ص23.

11 المرجع السابق ص 26.

12 المرجع السابق ص 31 – 34.

13 كلمة أيقونة (Icone) باللغة اليونانية تعني الصورة، ويميز بيرس بين ثلاثة أنواع من الأيقونـــات: الصـــورة – الرسم البياني التوضيحي – الاستعارة.

إن العلامة الأيقونية معللة بدرجة كبيرة أي أنها تفهم فوريا وشموليا، لأنها علامة طبيعية وليست اعتباطية، وبـــالرغم من أن النص الأدبي يتشكل أساسا من العلامات اللسانية الاعتباطية غير المعللة إلا أن هذه العلامات تتشكل عبر مســـتوى النص على مستوى معلل بسبب درجة التماثل بين العلامة والواقع الخارجي كما هو الحال في وصف المشاهد والأمكنة.

14 يوري لوتمان: ناقد روسي كان أستاذا بجامعة تارتو بأستونيا من أهم مؤلفاته: بناء العمل الفني بناء العمل الشعري – سيميوطيقا السينما والتي سماها بالأبكم العظيم.

15 ينظر مقال سيميوطيقا السينما بقلم يوري لوتمان تر نصر أبوزيد. من كتاب مدخل إلـــى الســـيميوطيقا. الســـابق ص265 – 281.

16 خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس: نظرية اللغة الأدبية، تر حامد أبو أحمد مكتبة غريب، الفجالة القاهرة. ص286– 287.

قراءة سيميائية في رسالة
طوق الحمامة لابن حزم الأندلسي

الأستاذ: **نعمان بوقــرة**
جامعة باجــي مختــار
عـــنابـــة

__تــقــديــم:__

لقد تعددت الدراسات الحديثة في الغرب والشرق حول مفـــهوم الســـيميائية كمنهج في تحليل النصوص وتأويلها، وتعددت أدوات هذا المنهج بحسب اختـــلاف الباحثين وانتماءاتهم المدرسية. ولما كنا مسبوقين جدا إلى التعريف بهذا المنـــهج، فإننا اخترنا أن تتنزل مداخلتنا المقتضبة ضمن سياق الدراسات التطبيقيـــة، التـــي تنتخب نصوصا تراثية لتعيد قراءتها وفق مناهج حديثة دون أن تسلخها عن سياقها التاريخي، من منطلق خضوع النصوص التراثية إلى نوعين من الأدلة في ســـياق قراءتها، فبينما تمثل الأدلة اللسانية المرتبطة بالنص المنتج النـــوع الأول، تمثـــل الأدلة غير اللسانية النوع الثاني. والمقصود بذلك القرائن الحافة بالنص الـــتراثي بوصفه بنية لسانية تمثل نظاما علاميا يخدم إيصال الأفكار بـــأن توحـــي اللغـــة للأذهان بصور الأشياء المفهومة التي تتشكل في أذهاننا. فالكلمة –على حد تعبـــير بيار جيرو– لا تنقل الشيء، بل صورته[1]، ووظيفة المتلقي أن يفكك اللغة بكســـر نسج نظامها الترميزي ليصل إلى المعاني العميقة[2] من دلالات ووظائف. ولم كان الأمر يتجاوز حدود الوصف السطحي للنصوص إلى الكشف عن الظروف النفسية والبنية الاجتماعية المتحكمة في إنتاجية النصوص ذاتها، مما يفضي إلى تعدد فـــي القراءات يتسنى لنا معه التعبير عن التعدد القرائي بلفظة سيميائيات للتأكيد على أن

النص التراثي كغيره؛ يتضمن دلائل متعددة لا بسبب دلالات الرمز فقط؛ بل بسبب اختلاف القراء تحت تأثير ظروف وأهواء معرفية متباينة.

لقد وقع اختيارنا على نص تراثي، فنحن أمة تراثية الروح، يمتد من ورائنا تراث طويل عبر الزمن، ولم يزل يمتد فينا[3]، ونحن كما قال الإمام الشافعي أمة السند، غير أن السند غير الاستناد...وإسناد القول وإرجاعه لأصله ومصدره، إنما يكون من باب التوثيق.

ولا يجوز من بعد ذلك الاستناد والركون كلية إليه والعيش في كهوفه، والسؤال الذي نطرحه: ما الذي يمكن أن يفعله النص التراثي فينا، وفي حاضرنا؟ من المؤكد أن لا حرية فيه تجعله يفعل فينا، وإنما فعله في ذواتنا بوعي القائل والمتلقي الذي يجعل النص ذخيرة له لا كهفا له[4]. وعلى هذا الأساس، وقع اختيارنا على أحد أروع ما خلفته حضارتنا في المجال الأدبي في الأندلس، ممثلا في رسالة طوق الحمامة لابن حزم الأندلسي.

يمتاز هذا النص بطوله، وذلك يفيدنا في تقديم إمكانات متعددة لقراءات كثيرة، كما يجعلنا أكثر تمكنا من الغوص في خبايا النفس الإنسانية. وهذا النص متعدد الفقرات، تتعادل فيما بينها أحيانا، ويطول بعضها على البعض أحيانا أخرى، لكن لا يبدو ذلك مضرا بدلالات النص، فقد وردت أحداثه وفق ترتيب زمني مقبول يشبه إلى حد بعيد بنية السرد في معقولية الزمن. فالمحب يعشق محبوبته، ولا يصل إلى درجة الهوى المتجرد إلا عبر مراحل تمثل في النص علامات الحب في سياق الزمن، ومن ناحية أخرى يرتكز هذا النص على مادة مأثورة متناقلة شفاهيا تمثل ذخيرة مشتركة من المعرفة حول الحب وأحوال المحبين، ليس فقط في الأندلس بل في المشرق كذلك،[5] مما يمكن تفسيره ضمن مفهوم التناص.

وقد اجتهد صاحبه في الترفع عن الانغماس في الرذيلة المشرقية من الاستشهادات التي لا تنتهي أو الاستعراض الواعي لمنمقات المؤلفين في النحو

البلاغة، وهذا ما أضفى على الرسالة خصوصية وتميزا بين جميع الأعمال التي ناقشت الموضوع في الشرق والغرب.[6]

سيمياء التضاد في طوق الحمامة:

إن لظاهرة التضاد وجودا مكثفا في الرسالة في شكل مقابلات تكاد تكون متواترة بين علامات الحب وأضدادها في درجات البعد. ولم يكن الحضور بداعي التكلف الجمالي من قبل الكاتب بقصد إظهار مهارته في قلب المعاني، ولكن طبيعة الموضوع تقوم على الأحاسيس النبيلة، ولا تظهر قيمة هذه الأحاسيس إلا بمعارضتها بالأحاسيس المعاكسة على مرآة التضاد، وهذا يدفعنا إلى القول بأن لظاهرة التضاد دلالة سيميائية، من حيث كونها تثير حركة ديناميكية في السياق النصي المدروس، وتجعل تفاعل المعاني والأخيلة والأحداث والشخصيات محققا في جوهر واحد يمثله المعنى الرئيس للرسالة، مما يسمح بإعادة ترتيب بنية النص وجعله أكثر تكاملا وانسجاما.

والحق أن هناك أنواعا عديدة من التضاد، منها ما هو قائم على اعتبار جنسي بين الذكورة والأنوثة، ومنها ما هو قائم على تفارق الأشياء والصفات فيما بينها، وثالثها يقوم على تباين الطبقات الاجتماعية التي عاين من خلالها الكاتب عاطفة الحب.

أ. التضاد الجنسي: (الذكور ? الأنوثة)

فرضت طبيعة الموضوع أن يشيع هذا النوع من التضاد في مستوى السطح والعمق منذ البداية، حين يقول الكاتب في سياق التعريف بالحب: «وقد أحب من الخلفاء المهديين والأئمة الراشدين كثير، منهم بأندلسنا: عبد الرحمن بن معاوية لدعجاء، وعبد الرحمن بن الحكم وشغفه بطروب، ومحمد بن عبد الرحمن وأمره مع غزلان، والحكم بن المستنصر مع الملكة صبح (Aurora)».[7] ففي

هذه الفقرة المجتزأة عدة مظاهر من التضاد، أولها أن هـــؤلاء الأمـــراء رجـــال والأميرات المذكورات نسوة، من جهة ثانية المحبون ميسورون من أهـــل النفـــوذ والمحبوبات أميرات وإن كن في الغالب منحدرات من أصول أجنبية (ملك يميـــن /جوار).

ب. التضاد الطبقي:

من صور التضاد في الرسالة انتماء المحبوبة إلى طبقة بسيطة اجتماعيـــا، وانتماء الرجل (المحب) إلى طبقة أرستقراطية (حاكمة)، فهذا المظفر عبد الملـــك بن أبي عامر يحمله حبه لواجد بنت رجل من الجنانين إلى أن يتزوج بها[8]، وهذا منصور بن نزار الفاطمي ادعى الألوهية بسبب جارية هام بها حبا، ولقد كان فـــي التضاد الطبقي تباين غريب أدى إلى وقوع المستحيل:

أمير(محب) (الحاكم بأمر الله ت411) ــــ الحب الشديد ــــ الجارية (المحبوبة)

النتيجة ↓ ادعاء الألوهية

والكاتب عبر أجزاء الرسالة يوزع أبدا الحكايات المتعلقة بالحب وألوانـــــه وآفاته على جنسِين متضادين ومتكاملين هما الرجل والمرأة، ولا نكاد نعثر علـــــى مواجهة عاطفية بين رجل وأخر إلا في بعض أخبـــــار الغلمـــان، وهـــذا يشـــكل موضوعا أخر له حيثياته وسياقه الخاص.

وبالنسبة لذكر المرأة في النص ليس فقط لأنها شريك للرجـــل فـــي هـــذه العاطفة الوجودية؛ بل لها حضور إغرائي في النص، خاصة حين يتجاسر الكـــاتب على وصف بعض مجالس الأمراء وما يقع فيها من لهو ميوعـــــة. كمـــا نســـجل حضورها كعالمة أو أديبة لها دورها في المجتمع الأندلسي.

جـ. التضاد الشيئي:

إذا انتقلنا إلى هذا النوع الذي نقصد به إبراز التباين السيميائي للأشياء على حد تعبير السيميائين، فإن أمثلة لا حصر لها في النص تكشف لنا عن ضروب من الاختلافات بين الموجودات، مثل ما تتضمنه التراكيب التالية:

- يسلخ نصفا ←――――― يترك نصفا على حاله[9].
- تلد نصفا بهما ←――――― ونصفا غرا.
- ابن أسود ←――――― لأبيضين (الأب /الأم).
- المرأة في الظاهر ←――――― خطاب المعقول الباطن.
- التكافؤ في المحبة ←――――― الاختلاف الشديد بين الجنسين.

يمكن اعتبار الحالة الأولى سببا للحالة الثانية، واعتبار الثانية علامة على الأولى، يقول واصفا هذا التعارض المبني على التضاد: «فنجد المحبين إذا تكافيا في المحبة وتأكدت بينهما تأكدا شديدا كثرتها جرهما بغير معنى وتضادهما في القول تعمدا، وخروج بعضهما على بعض في كل يسر من الأمور وتتبع كل منهما لفظة تقع من صاحبه وتأولها على غير معناها كل هذه تجربة ليبدو ما يعتقده كل واحد منهما في صاحبه».[10] فهناك إذن سلسلة من العلامات على التكافؤ في الأحاسيس تظهر منافية للشعور الحقيقي، ولكن لها دلالة أعمق فهي تعبر عن صدق المحبة.

وهناك نماذج أخرى كثيرة، يمكن أن تشكل جدولا علاميا يتكون من أدلة سيميائية، منها[11]:

- الوحدة.
- الأنس بالانفراد.
- نحول الجسم بلا علة[12].
- السهر ورعي الكواكب.

- القلق والزفير والتأوه.
- البكاء.
- الاستكانة لجفاء المحبوب.[13]

ما علة النصر في الأعداء نعرفها وعلة الضر منهم إذ يضرونا

الحب داء عياء وفيه دواء منه على قدر المعاناة[14]

ولقد علمت فتى من بعض معارفي قد وجل في الحب، وتورط في حبائله، وأضر به الوجد وأنصفه الدنف.

... وسقام متلذ وعلة مشتهاة، ولا يود سليمها البرء ولا يتمنى.

يزين للمرء ما كان يأنف منه ويسهل عليه ما كان يصعب عنده حتى يحيل الطبائع المركبة والجبلة الخلوقة.[15]

إن التباين الحاصل هنا لا يقوم بين شيء وآخر، بل بين عدة أشياء يزيح التالي فيها السابق في اتجاهين متضادين.

وفي الفقرة التالية من الرسالة صور أخرى للتضاد تمثل علامات للحب أو يمكن اعتبارها نتائج الوقوع في شراكه، نورد منها:

- كم بخيل جاد ← وتفل تزين
- وقطوب تطلق ← وفقير تجمل
- وجبان تشجع ← وذي سن تفتى
- وغليظ الطبع تظرف ← وناسك تفتك
- وجاهل تأدب ← ومصون تهتك

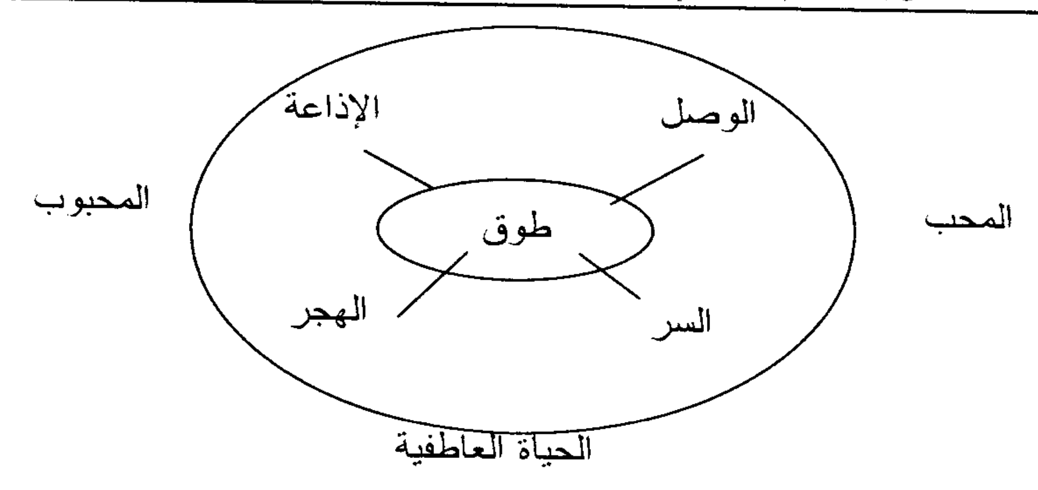
الحمامة / الطوق علامات سيميائية:

أما صورة الحمامة، فقد أضحت رمزا متعدد الدلالات اتخذها ابن حزم بؤرة لإشعاعات إيحائية لا تحد، إذ ليس من المقصود حينما وظف هذا الرمز

الحديث عن الحمامة ذاتها، وإنما لكونها في حالتها وهي مطوقة بقيد مماثلة لقلب العاشق الولهان الذي يسقط صريعا أمام سلطة الحبيب "المتأني"، ولا نكون مبالغين إذا قلنا بأن صورة طوق الحمامة رمز لعواطف/إنسانية عميقة شعر بها الكاتب وأراد إبلاغها، وهي من ناحية أخرى شفرة مستوعبة لرموز الرسالة كلها عنون بها الكاتب رسالته، لتوحي بجوها وتشير إلى موضوعها.(16) ألا يمكن اعتبار صورة الحماة المطوقة علامة دالة (معادلا موضوعيا) لما يشعر به الكاتب ولم يستطع البوح به "بالرغم من تمرد مضمون النص في عمومه على مجموع العادات والتقاليد السائدة في الحضارة الإسلامية، إذ أن الكاتب لم يكن جريئا بما فيه الكفاية ليفصح أمام سلطان الحقيقة عما كان يدور في دور الأمراء، كما أنه لم يطرق أبواب الحرائر المتمنعات ولو أنه أشار إلى بعض الأحداث.

لقد اتخذ ابن حزم من هذا المعادل الموضوعي –في نظرنا– رمزا ليسكب أحزانه وشعوره. بمرارة الفراق في أسلوب غير مباشر، سرد فيه أخبار المحبين، وقد كان واحدا منهم(17). لقد حاول من خلال علامة رمز الحمامة أن يخلق ذاكرة ثانية للصورة إلى جانب ذاكرتها الأولى، مليئة بالوداعة والعفاف والألفة والنواح الشجي الذي طالما ارتبط بطائر الحمام(18). وبالتالي سيكون هذا العنوان نقطة ارتكاز في الرسالة بتداعياته عبر الفضاء النصي، والقلب النابض المعبر عن الحب الذي ينتصر على الكراهية والجفاء.

وإذا كان رمز الحمامة المطوقة يمثل نقطة مركزية في الدائرة، فإن لهذه الأخيرة أبعادا تحدد برموز أخرى توضحها الترسيمة التالية:



وعلى صيد آخر يمكن اعتبار هذه الرموز المنتجة أدلة على منتجها الفعلي (الإنسان) الذي يبدعها ثم يستهلكها من خلال استعمالها كدلائل على أحاسيسه، فالمحب يستغل هذه الوسائل للوصول إلى قلب محبوبته مهما كلفه الثمن[19].

ويمكن أن تكون هذه الحمامة في علاقتها بالطوق رمزا للعلاقة الخفية بين الجمال والحب، والتميز والطاعة، وهذه صفة هامة في علاقة المحب بمحبوبته، ولعل الثعالبي كان مصيبا حين قال: «طوق الحمامة يضرب مثلا لما يلزم ولا يبرح ويقيم ويستديم».[20]

الحب علامة على الإصلاح:

إن في هذه الرسالة دلالة على هاجس التعليم والإصلاح، وهي لأجل ذلك ألفت، وفي إطارها سرد الكاتب أخبارا كثيرة قد يكون بعضها متخيلا بهدف اتخاذ هذه الرسالة إطارا تفسر فيه بعض السلوكات الاجتماعية والثقافية والسياسية في بلاد الأندلس، ولا نكون مبالغين إذا قلنا بأن الكاتب كثيرا ما ينصب شراكات للقارئ تجعله ينساق وراء عواطف الحب الجارفة، ولكنه لا يلبث أن يتحدث عن العفة والدعوة إلى ترك المعصية والفحش.[21]

وهذا هو التعليم الذي يهتدي بنور العقل وسلطة التنزيل، وفي هذا السياق فقط يمكن أن نربط بين سطور الرسالة صورتين متناقضتين؛ تمثل الأولى الحب بوصفه ميوعة وقلة حزم وانصراف عن الجادة وكونه لهوا لا يليق بمقامات الرجال؛ وبين الحب كعاطفة نبيلة متأصلة في النفس الإنسانية قوامها العقل والخلق الفاضل الذي يمنع من الانزلاق نحو المعصية.

العفة علامة سيميائية ذات دلالة اجتماعية:

تتردد الإشارات المكررة من قبل صاحب النص للعفة في الحب، ويفسر "آسين بلاثيوس" ذلك بكونه نتاج نوازع زهدية في المجتمع الإسلامي، ووجودها بهذه الكثافة في سياقات مختلفة في الرسالة، يفصح عما تختزنه نفوس أبناء الحضارة الإسلامية التي إليها ينتسب كاتبنا من مثالية طالما أنكرها الكثير عليهم وحصروها في الثقافة المسيحية خاصة[22]. وتظهر العفة كعلامة لها دلالة خاصة حين تشير إلى وضعية النساء المرتبطات بواجبات اجتماعية تلهيهن عن المغازلة والترف، أما الأرستقراطيات والجواري فهن الأكثر عرضة للعلاقات العاطفية سواء في السر أم في العلن، والدليل على ذلك أن التجارب التي نقلها ابن حزم في بطاقاته الوصفية والسردية استخلصها من تربيته في حجور النساء داخل القصور ومن وراء الستر المسدلة.

شعرية الحدث:

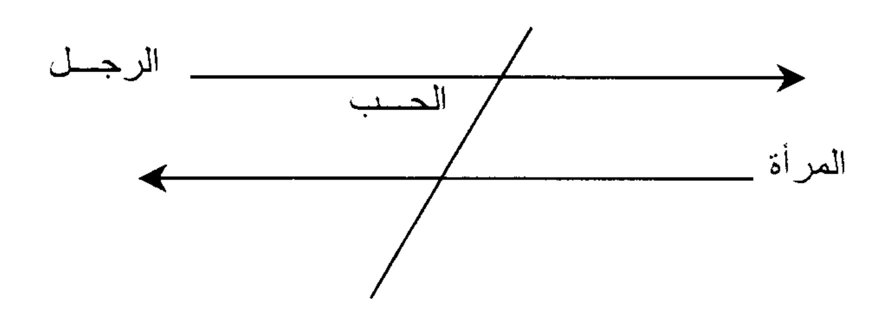
إن الراوي -هذا الصوت، كي لا أقول هذه الشخصية الخبيرة بأحوال الناس- يحكي لنا أو يتركنا نشاهد الحدث كما شاهده هو وعاينه أو كما نقله له غيره ممن يثق بخبره. فمرة تتطابق شخصية الراوي مع الشخصية الفاعلة (البطل في هذه المغامرات العاطفية -إن صح هذا التعبير- التي يمتزج فيها الحدث

بالشخصيات بين الحقيقة والخيال). ويمكن أن نقول أيضا بأن سلسلة البطاقات التي تصف علاقة الرجل بالمرأة وتطوق هذه العلاقة بالحب توظيفا للذاكرة الجماعية الأندلسية في ذلك الزمن . إن هذه الرسالة بما تحمله من أحداث -محكية على لسان ابن حزم- تظهر حركية سردية متولدة من تمازج شخصيات متعددة بحدث واحد هو العاطفة النبيلة (الحب)، وهذا ما يحقق ما يعرف بشعرية الحدث(23).

شعرية الجسد:

يعتقد الكثير أن الحديث عن عاطفة الحب في الأعمال الأدبية لا مبرر له سوى إثارة الغرائز، خصوصا إذا صدر هذا الأمر من أديب ذائع الشهرة. وفي ثقافتنا العربية الإسلامية لا يرتبط الحديث عن هذا الموضوع إلا بأشخاص عرفوا بعربدتهم وخروجهم عن جادة الطريق. أما وأن يؤلف فيه عالم من أعظم علماء الإسلام شغل بفكره ومذهبه حيزا كبيرا في المعرفة الإسلامية، فذلك أمر غريب جدا، والذي يزيد القضية تعقيدا حديثه عن أشياء محظورة مرتبطة بعالم المرأة ومفاتن جسدها، وكيف تثير بذلك الرجل في لوحات فيها من الإثارة ما يعتبره الكثير خدشا للحياء(24).

أما بالنسبة لتوظيف المرأة في النص، فلأنها ترتبط سيميائيا بالحياة، فهي التي تقدم الأحاسيس المرهفة، وهي بعد ذلك الأم التي تلد، وبالتالي يمكن أن نمثل للعلاقة بينها وبين قسيمها الرجل بجدولين مترابطين:



وهما ضروريان في هذه الرسالة ولا يتم أحدهما بغياب الآخر. وفي هذا السياق يؤكد ابن حزم على أن العلة في الحب الحقيقي ليست للصورة الحسية، وإن كان للتصاوير المتقنة توصيل عجيب بين أجزاء النفوس النائية.[25] فالجمال الجسدي قد يكون طريقا إلى المحبة، إلا أن النفس بعد ذلك تكون تواقة لتميز ما وراءه، وإلا سقط المحب في الشهوة الجسدية التي لا تمثل إلا نوعا من الإشباع الغريزي. وبالرغم من ذلك تصبح الأعضاء الحساسة مسالك إلى النفوس مؤدية لها، ومثال ذلك ما يرويه في إحدى مسروداته: «وأن للوصل المختلس الذي يخاتل به الرقباء ويتحفظ به من الحظر مثل الضحك المستور والنحنحة وجولان الأيدي والضغط بالأجانب والقرص باليد والرجل لموقعا في النفس شهيا».[26] وهنا يلتقي المفكر الفرنسي ستندال مع ابن حزم الذي سبقه بثمانية قرون في تأكيد علاقة الجمال بميلاد الحب.[27]

شعرية الخطاب الأدبي:

إن هذه الرسالة بوصفها خطابا أدبيا متعدد المستويات صالحة لأن تكون فضاء رحبا تمارس فيه عملية البحث عن شعريته التي تميزه عن سائر الخطابات الأخرى من جهة، وتجعله يتقاطع مع نصوص أخرى، كما أن شعرية هذا الخطاب الذي تمظهر في شكل رسالة تنقل القارئ إلى الدلالات العميقة من خلال محاولة انغماسه وتلبسه بأحاسيس المحبين وعواطفهم وبسلوكاتهم الغريزية –كما فعل ابن حزم–. وكلما حاولنا تفكيك البنية النصية لهذه الرسالة من خلال ما تدل عليه الألفاظ والصور والأخيلة والأساليب والأحداث والشخصيات والرموز والأمثال، كلما تكشفت لنا وظيفة هذه الرسالة في توصيف الحياة الاجتماعية والقيم الثقافية والفنية السائدة في بلاد الأندلس. لقد مضى الكاتب بكل جرأة نحو موضوعه منتهكا

أستار الممنوع، وباح بأسرار كثيرة شاقا الصدفة المخفية لجوهر هذه الحقيقة على حد تعبير الجرجاني.[28]

لقد لفت نظرنا في هذه الرسالة في مواضع متعددة تحول الكاتب من ضمير الغائب "هو" إلى ضمير المتكلم "أنا"، وفي هذا اتحاد وحلول في كيان الآخر ليخرج بالتالي من تجربة غيره ليفضح تجربته أمام الملأ، بل ليفضح تجارب الآخرين في عصره، لتكون -ربما- ظاهرة طبيعية في عصر برمته، بل يمكن أن نقول أن ما تحمله هذه الرسالة من شحنات دلالية ذات قيمة سيميائية من خلال عدولها عن العموم إلى الخصوص الذي يمثل المعاناة الشخصية في ذاتها وفي علاقتها مع الآخر، بل معاناة جيل بأكمله.

هناك نقطة لا بد أن يشار إليها بخصوص تقاطع هذا العمل الإبداعي بوصفه نصا مع مجموعة من النصوص الأخرى في تراثنا، وهذا ما يدفع بالقارئ في العملية التأويلية إلى ضرورة الرجوع إلى هذه النصوص التي ساهمت بشكل أو بآخر في خلق الرسالة، بالرغم من تميزها. وعلى حد تعبير فاضل ثامر يكون دور القارئ – هنا – حاسما، إذ هو الذي يكتشف النص الغائب ويستحضره داخل النص الحاضر أو المقروء[29]، وهو الذي يقوم بدور الربط بينهما.

علامات الحب بين المنظور الدلالي والوظيفة السردية:

في قصص العشاق والمحبين في الرسالة الموسومة بطوق الحمامة، نرى أيضا مغامرات وحيل يبتدعها العشاق ويرويها ابن حزم عنهم لتدبير لقاءات مع أحبتهم في غياب الرقباء، نختار من ذلك الحكاية التالية، يقول:«إني لأعلم فتى وجارية كان يكلف كل واحد منهما بصاحبه، فكانا يضطجعان إذا حضرهما أحد وبينهما المسند العظيم من المساند الموضوعة عند ظهور الرؤساء على الفرش،

ويلتقي رأساهما وراء المسند ويقبل كل واحد منهما صاحبه ولا يريان وكأنهما إنما يتمددان من الكلل، ولقد كانا بلغا من تكافيهما في المودة أمرا عظيما»[30].

إن هذا البناء السردي يقوم دائما على :

المغامرة (محاولة الوصول إلى المحبوبة)

المطاردة

الحيلة(المساعدة) ← عائق مؤقت (في الرسالة: الواشي)

النجاة ثم الانتصار

وفي نماذج أخرى، يقوم المساعد (الرسول) بنقل الوصال بين الطرفين، ولا بد أن يكون ممن يؤمن جانبه حتى لا يفضح أمر المعشوقة أو يتحول السفير نفسه إلى غادر، وهو ما أكد عليه صاحب الرسالة[31].

ويحدث الوصال أحيانا أخرى، في حضور الملأ وبدون أن يشعر واحد منهم، فقد روى لنا ذلك عن أحد أصحابه الذي تمشى في البساتين بقرطبة مع محبوبته وأهلها إلى أن غيمت السماء وأقبل الغيث، فلم يكن بالحضرة من الغطاء ما يكفي، قال فأمر عمي ببعض الأغطية، فألقى علي وأمرها بالإكتنان معي فظن مما شئت من التمكن على أعين الملأ وهم لا يشعرون، قال: فوالله ما نسيت ذلك اليوم أبدا[32].

وعلى صعيد أخر، يمكن أن نقدم تأويلا لما رواه في هذه الرسالة المتماسكة من حيث موضوعها ووظيفتها، من أحداث تلخص أخبار المحبين دون التركيز على الشخصيات نفسها، فبعضها مذكور عرضا وبعضها احتفظ الكاتب باسمه ولم يذعه لأسباب اجتماعية، ونرى أن الرسالة قد ركزت في مجملها على العواطف والعلاقات التي نعتبرها وظائف في السياق العام للنص تشترك فيها هذه

الشخصيات، بغض النظر عن صفاتها، كما يمكن اعتبار هذه الوظائف أفعالا نلخصها في[33]:

1.فعل المحب (البطل)
وظيفة الحب ←
2.فعل المحبوبة

3.فعل الظهير ← المساعد

4.فعل الشرير ← الواشي

أو لنقل شاب يحب امرأة ← امرأة باهرة تبادله الحب
→ مساعد من الإخوان أو الأصدقاء.

ولنضرب مثالا بالقصة التي رواها في باب الموت[34]:

محب1
مطاردة المحبوبة ← محبوبة
محب2

الوجـد

الاستعانة بالإخوان ←الاستعانة بالملك

الإشراف على الموت ←ظهور الظهر (الملك) بفكرة

اختبار المحبين بالموت ← إقدام الأول

← إحجام الثاني

35

الخاتمة:

تمثل النصوص التراثية فضاء نصيا رحبا، يسمح بتطبيق المناهج الحديثة في مجال تحليل النصوص، لعل أهمها المنهج السيميائي بما تتيح أدواته من إمكانيات واسعة للكشف عن البنية العميقة للنصوص وعلاقتها بالسياقات المختلفة. وقد حاولت في هذه المداخلة أن أطبق بعض أدوات هذا المنهج على نص من النصوص التراثية التي لم تنل حظها من اهتمام الدارسين العرب المحدثين – على حسب علمي – فكانت هذه المداخلة التي أتمنى أن أكون قد وفقت في عرضها بشكل يجلب فائدة علمية متواضعة.

الـهوامـــش والإحـــالات

[1] بيير جيرو، علم الدلالة، ترجمة أنطوان أبي زيد، بيروت باريس، ط 1، 1986، ص38.

[2] يمنى العيد، في القول الشعري، مجلة مواقف، عدد 50، ص 80. يمكن العودة إلى مقال عبد الله حمادي، تـــأمل فـــي الخطاب الشعري المعاصر، مجلة علامات في النقد الأدبي، مجلد 4، جزء 14، النادي الأدبـــي، جـــدة، 1994، ص 36، للاطلاع على مفهوم علم العلامات من زاوية أنطولوجية براغماتية.

[3] سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، ط 1، 1997، انظر تمييزه بيـــن الـــتراث والنص، ص 47، وتوسيع مدار اختصاص السرديات النصية، ص 223.

[4] د/ يوسف زيدان، الانتقال بالتراث من النص إلى الخطاب، ملتقى المخطوطات، القاهرة، ص 03.

[5] لويس أنيتاجغن، نظرية الحب الدنيوي عند العرب، ترجمة رفعت إسلام، مجلة فصول، مجلد 12، عـــدد 03، 1993، ص 134.

[6] عبد الكريم خليفة، ابن حزم الأندلسي حياته وأدبه، درا العربية بيروت (د.ت)، ص 188. يختلف الدارســـون حـــول طبيعة هذه الرسالة: هل هي رسالة أدبية تمثل سيرة ذاتية مبنية على فرضية التعويل على التجـــارب الشـــخصية لوصـــف أحوال المحبين؟ أم هي مجرد رسالة تعليمية في النصح والإرشاد؟ انظر صالح، مغيض الغامدي، السيرة الذاتية فـــي الأدب العربي القديم، علامات في النقد، جدة، ع 14، 1994، ص 59. ويذكر إحسان عباس في مقدمة الرسالة أنه كتبها ما بيـــن 417 و418 هـــ بشاطبة لصديق له من المرية زاره، ثم انقطعت به السبل لظروف الحرب، الرسائل، 01/ 216.

[7] الرسائل، 1 / 91.

[8] الرسائل، 1 / 92. انظر ترجمة الحاجب المظفر في البيان المغرب 03 / 80. ويحكى أن واجد هذه تزوجت بعد وفـــاة المظفر الوزير عبد الله بن مسلمة صاحب الزهراء، ثم رئيسا من رؤساء البربر وفي هذا علامة على جمالها الفـــائق، وإلا لما تنافس عليها الرجال. انظر ابن عذارى، البيان المغرب، 03 / 58.

[9] الرسائل، 1 / 99.

[10] الرسائل، 1 / 106-107.

[11] المصدر نفسه، 1/ 109

[12] من طريف ما رواه ابن حزم في علاقة الفراسة بعلم السيمياء في سياق موضوع الحب حكايته: " ولقـــد كنـــت يومـــا بالمرية قاعدا في دكان إسماعيل بن يوسف الطبيب الإسرائيلي، وكان بصيرا بالفراسة محسنا لها، وكنا في لمة فقـــال لـــه مجاهد بن الحصين القيسي ما تقول في هذا؟ وأشار إلى رجل منتبذ عنا ناحية اسمه حاتم ويكنى أبا البقاء فنظر إليه ســـاعة يسيرة، ثم قال: هو رجل عاشق، فقال له: صدقت، فمن أين قلت هذا؟ قال: لبهت مفرط ظاهر على وجهه فقط دون ســـائر حركاته، فعلمت أنه عاشق ليس مريضا". الرسائل، 1 / 114، و108/01.

[13] الرسائل، 1 / 111.

[14] الرسائل، 100/1

[15] يبدو أن هنـــاك نوعـــا مـــن البراعـــة الأدبيـــة فرضـــها البيـــان بالمقابلـــة فـــي هـــذه الجمـــل، والمقابلـــة هنـــا لا تقوم بين أكثر من ضدين فحسب، بل تتجاوز إلى أكثر من ذلك:

السقام تقابل المستلذ والعلة(تقابل) الشهوة
السليم
البرء
الشيء المزين يسهل تقابل يؤلف منه يصعب.

[16] الرسائل، 105/1.

[17]أحمد الربيعي، الرمزية في مقدمة القصيدة، النجف 1973، ص 11 وما بعدها.

[18] تزوج ابن حزم في شبابه "نعم"، ثم ماتت فحزن عليها حزنا شديدا.

[19] ديزيرة سقال، من الصورة إلى الضفاء الشعري، ص 43.

[20] حسين خمري، سلطة الرمز، سيميائية القراءة، قسنطينة، ص 130

[21] الثعالبي، ثمار القلوب، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة 1965، ص 465.

[22] الرسائل، 272/1 و274. وأنظر مقدمة طوق الحمامة في الألفة والآلاف، المكتبة الحفصية القاهرة 1975، ص 8 و9.

[23] انخيل بلنثيا، تاريخ الفكر الأندلسي، ترجمة حسن مؤمن، القاهرة 1955، ص 213 و214. وأنظر أحمد طاهر مكي، دراسات أندلسية، ص 205. ويبدو أن مفهوم العفة عند ابن حزم مبني على موقفه المريب من المرأة وسوء ظنه بها أكثر من الرجل، كيف لا وقد تربى في حجورهن ويعرف من أسرارهن ما لا يعرفه غيره. أنظر حميد خميسي، إشكالية الحب في طوق الحمامة، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، عدد 02، 1993، ص 50.

[24] لقد أشار ابن حزم نفسه في الرسالة إلى أنه اتبع أسلوب الحكاية، يقول: " وسأورد في رسالتي هذه أشعارا قلتها فيما شاهدته، فلا تنكر أنت ومن رآها علي أني سالك فيها مسلك حاكي الحديث نفسه" 87/1.

[25] الرسائل، 1/ 130 و274. لقد أولت الدراسات الحديثة اهتماما كبيرا لموضوع الجسد في العمل الأدبي، بعد أن همش لاعتبارات أخلاقية، وأضحى معطى ثقافيا متعدد الجوانب، يمكن تفكيك رموزه الحافة، وتعدي وظيفته الإثارة فيه إلى خلق لذة فنية بديلة وفاعلة. أنظر جلال الدين سعيد، فلسفة الجسد، دار أمية للنشر، تونس 1993، مقدمة الكتاب، ومجلة المساءلة، اتحاد الكتاب الجزائريين، العدد 01، 1991، ص 137.

[26] رسائل ابن حزم، 117/01 و141.

[27] المصدر نفسه، باب الوصل، 188/01. يمكن اعتبار المرأة بحضورها الكثيف علامة سيميائية دالة على انتصار الأنثى الضعيفة على الرجال الراسخين، وبالتالي فهي تمثل قيمة ثقافية في المجتمع. أنظر عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي ط2، 1997، ص 85.

[28] ستندال، هذا هو الحب، ترجمة صوفي عبد الله، كتاب الهلال، عدد 327، القاهرة سنة 1978، ص 24.

[29] أحمد حيدوش، النص الأدبي سيماه وسيمياؤه، ملتقى السيميائية والنص الأدبي، جامعة عنابة، ص 120.

[30] فاضل ثامر، من سلطة النص إلى سلطة القراءة، مجلة الفكر المعاصر، بيروت، عدد 49/48، 1988، ص 92. هذا ما يعرف في علم النص بأسلوب الحوار بين النصوص، أو التداخل النصي، أنظر جوليا كريسطيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال المغرب 1991، ط 1، ص 78 و79.

معلوم أن هناك تشابها موضوعاتيا بين طوق الحمامة وبين نصوص أخرى ممثلة في كتب الزهرة لابن داود وفردوس الحكمة لعلي بن زين الطبري ورسالة في العشق لابن سينا

[31] الرسائل، 1/ 186. وأنظر مجلة فصول، مجلد 03/12، سنة 1993، عبد الله السمطي، جماليات الصورة السردية في أخبار الأغاني وحكاياته، ص 116 -117.

[32] الرسائل، 214/1، وفي ذلك يقول الشاعر:

أقمــت سفيـــــرا قـــاصدا فـــي مطـــالبي وثقـــت بـــه جـــهلا فصــــــرب بيننــــا

وحــــــل عـــــرى ودي وأثبـــــت وده وأبعـــد علـــي كـــل مـــا كـــــان ممكنـــا

فصـــرت شـــهـيدا بعـــدما كـــنت مـــشهــــدا وأصـــــبح ضيفـــا بعدمـــا كـــان ضيفنـــا

[33] الرسائل، 189/01.

[34] كما هو معلوم لا يتمظهر السرد في الأنواع القصصية المعروفة، بل يتعداه إلى أخرى كالنصوص التاريخية والسـير الذاتية، والرسائل الأدبية لا تخلو من سرد كما هو الحال في رسالتنا، ذلك أن الكاتب يحاول تقمص الأحداث ليعيشها كواحد ممن صنعوها في الزمان والمكان المحدثين. وعليه، يمكن- في نظري- أن نستلهم بعض مقولات السرديات الحديثة في دراسة النصوص القديمة، وقد سعت مدرسة باريس إلى تعميم نموذج بروب على كل نوع أدبي قصصي (سردي).

[35] الرسائل، ص265/1.

الولـي الطاهـر يعـود إلـى مقـامـه الزكـي
الطـاهـر وطـار
دراسـة سيميـائيـة

الأستاذ : **رشيـد قريبـع**
كلية الآداب واللغات قسم اللغة العربية
جامعة منتوري قسنطينة

كتبت هذه الرواية سنة 1999، وهي رواية إشكالية بصيغة حديثة، وقد سبق أن تعرضت بالدراسة لهذه الرواية، وتناولت جانبا أعتقد أنه مهم وله علاقة بالإبداع والرواية الجزائرية الراهنة. رواية «الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي» تطرح على القارئ عدة تساؤلات لتضعه في النهاية أمام جملة من الإمكانات المحتملة، لهذا كانت العلاقة بين الإبداع والراهن، هي المنطلق -على الأقل في اعتقادي الخاص- الذي يمكن منه الولوج إلى فهم الرواية، ولكن لماذا الراهن؟

إن القضية أو القضايا المطروحة في الرواية قريبة جدا من زمن الكتابة، إلى درجة يمكن أن نعتبرها من الأدب التسجيلي.

في هذه الدراسة سأحاول أن أتناول الرواية في مقاربة سيميائية أبدأها بالعنوان.

1. العنوان:

يضع عنوان الرواية القارئ أمام متاهة حقيقية تستدعي تمعنا «الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي»

<u>الولي</u>: اسم يطلق غالبا على الرجل الذي يعتقد الناس في الأوساط الشعبية أنهى رجل قريب من الله، متمكن من بعض الأمور التي لا تتاح للجميع، ومن هنا تكون مكانته خلال حياته مرموقة وقبره بعد وفاته مزارا.

الطاهر: لفظه لها دلالات متعددة؛ الطاهر وهو المتطهر من كـل درن أو وسخ القادر على الصلاة، ويمكن أن يكون أيضا اسما لشخص: الطـاهر وطـار مثلا.

يعود: من الفعل عاد أي رجع، وهو مركـز الجملـة وبؤرتـها، ومفتـاح الرواية، وعندما نسمع «يعود» نكون بوصفنا متلقين أمام موقفيـن أو احتمـالين: الأول وهو التساؤل عن المقصود، هل هو رجوع الرئيس إلى السلطة بعد انقطـاع والثاني، هل المقصود هو عودة الفيس إلى السلطة بعد منعه بوصفه تيارا إسلاميا.

الحاصل من كل هذا أن العودة تثير تساؤلات وتبيح للعنوان إشكالية يمكـن أن تتدعم بعد ذلك بما يأتي بعد حرف الجر.

إلى: يدل على المقصد المقصود، أو المكان المقصود من العودة.

مقامه: هو المكان الذي نعود إليه أو نقوم فيه ونقبع به، وهو أيضا المنزلـة والإقامة وموضعها.

الزكي: هو المطهر، المنقى.

وهكذا فان العنوان يتشكل من جملة تامة كاملة الدلالة، رغم أنها لا تجيـب عن تساؤل عميق يطرح نفسه على القارئ منذ العلاقة الأولى مع الرواية، ويبقـى دون جواب مما يزيد اللهفة لديه إلى أخر لحظة، قد تكون هذه هي رغبة الطـاهر وطار، الإلحاح في الترميز والتضمين لضمان القرابة والوصـال بيـن القـارئ والرواية.

يدخل القارئ الرواية، يسرع القراءة، يستزيدها بحثا عن الإجابة، وحيـن يقترب منها تبدو له حالة صوفية، سديمية جوفاء وغامضة.

2. ميـدان المقـاربات:

يعتمد الكاتب كثيرا على المقاربات بين مجموعة من الأحـداث والحـالات منها خاصة:

أ. حالة العضباء التي اختارت المكان لتبرك فيه مع حالة العضباء التي وقفت في الجزائر فكانة الأحداث المعروفة.

الكاتب هنا لا يملك تحديدا زمانيا ولا ارتكازا مكانيا، وهو ينتقل من وضعية الانتصاب وسطوة الشمس على الرأس إلى صلب الموضوع.

ب. حالة مقتل مالك بن نويرة من طرف خالد بن الوليد، والاختلاف الذي حدث حول ذلك ثم انتصار الخليفة الصديق لخالد على حساب عمر بن الخطاب مع حالة القتل الراهنة وانتصار بعض الفقهاء في الداخل والخارج لها.

تصور الرواية عودة المفتي «عيسى لحيلح» إلى المقام، وهي تحتوي على تصريح سردي يبعث على التساؤل لماذا عاد إذن؟ وهذا التصريح هو:

«إنني ما عدت أفرق بين هاوي سياسة وهو يطلق آلاف الوعود القزحية [1] وبين ساحر ماهر وهو يخرج عشرات الأرانب من تحت القبعات» [2].

هذه هي الحال التي وصل إليها الوضع في الجزائر، فقد صار الشعب لا يثق بالسلطة لأنها غير صادقة، إنها تكذب على الشعب، نلاحظ أن هذه الجملة يأخذ بعدها الحقيقي إذ عرفنا صاحبها: «صاحب هذه الصورة، المجرم الخطير المدعو عيسى لحيلح».

«يكافأ كل من يأتي به حيا أو ميتا بمليون دينار» [3].

صورة أخرى:

«فتح بطاقة تهنئة صغيرة، يزدان ظهرها بورود حمراء، تسقط فوقها من ظرف رسالة قلوب حمراء أيضا عليها نقاط بيضاء» [4].

المفارقة في هذه الصورة تتجلى في اللون:

الأحمر ? الأبيض.

والتضاد هنا غريب لأن المفروض أن يكون الأسود ضد الأبيض لكنه سيصير طبيعيا بعد استقراء وضعية الفاعل الواضع: عيسى لحيلح.

والأحمر هنا يرمز لشيئين هما:

سياسيا: مرحلة الاشتراكية أو كما يسميها البعض الشـيوعية ويرمـز لـه باللون الأحمر.

فيزيولوجيا: الدم أو القتل والبطش.

وفي المقابل هناك اللون الأبيض، وهو يرمز للسلم غالبـا أو للاستسـلام أحيانا:

اركنوا للسلم.

3. زمـن السـرد:

تروي الرواية بفعل الماضي وإن كان هناك المضارع فلأنه ينطلـق مـن الزمن الفاعل (الذي يتبع السرد) فيكون تتمه لحركة مؤسسة بالزمن الماضي.

«تبادل الخصمان الأولان رسائل لا سلكية، وقرروا أن هذا الطرف الثـالث في هذه الحرب المقدسة لن يكون سوى طرف عميل دخيل، اندس بين الصفـوف لشقها، تقرر أن يخوض الجميع الحرب ضد هؤلاء العملاء الدخلاء.....»[5].

وكـذلـك:

«كبر الجميع ولغطوا بلغة غير مفهومة ثم تسـابقوا يسـلمون علـى رأس الوالي الطاهر ويسألونه من يكون، ومن أين جاء ومن أرسله»[6].

يحيل المقطعان السرديان السالفان على التالي:

هناك فرق ثلاثة أعداء:

عدو وعدو وعدو.

تتحول فيما بعد إلى:

عدو وعدو يصيران حليفين ضد عدو.

فتصير المعادلة ذات المجـاهيل الثلاثـة بمجـهولين، ادمـج مجـهولان لاحتوائهما نفس العناصر ضد مجهول عدو.

والمشكلة هي: من هو العدو الثالث ومن يكون العدوان المدمجان؟

يجيب الراوي عن التساؤل فيقول أنه العميل ويبقى هذا المجهول أبديا لا يمكن تميزه. وحتى الوالي الطاهر الذي يسقط الطائرة غير معروف، من أين جاء ومن هو؟ هو السؤال المحوري لكل الرواية.

ينضوي المسار التساؤلي السابق تحت سياقات تبعث على التساؤل وتأكد وضعيات معلومة سلفا لدى القارئ وهي:

- يقال دائما: هؤلاء المفسدون ليسوا جزائريين، الجزائريون لا يفعلوا مثل هذه الأعمال الشنيعة.
- عثرنا على أشخاص ليسوا جزائريين جاؤوا من دول أخرى.
- هناك أشخاص متدربون وقادرون على النط والرماية السديدة.

وهكذا يستغل الكاتب طريقة السرد للتأثير على القارئ «فالخطاب المسرود بخصوصيته التاريخية(التسجيلية) يتجاوز والخطاب المنقول الذي ينقل الخطاب المعروض بواسطة السرد»[7]. لكنه بمقابل ذلك يمارس تغليطا رهيبا على القارئ من خلال توظيف أنساق سردية ضبابية:

«اللهم يا ذا الجلالة والإكرام لا تنسنا ما أقرأتنا، اللهم يا خافي الألطاف نجنا مما نخاف»[8].

«قفز إلى ظهر العضباء يتمتم كأنه يرجوها الانطلاق "باسم الله مجراها ومرساها"»[9].

«لم يجد ما يجيبها به سوى قراءة "سبح اسم ربك الأعلى الذي خلق فسوى".

مسلم. مسلم. ارتفعت الأصوات»[10].

هذه انساق سردية لها دلالة سيميائية تختلف دون شك عن الأنساق السردية التالية:

«لا يمكن حصر جنس للشيطان، ولا صفه، ولا ذات، يكون كمـــا يشـــاء رجلاً أو امرأة، ثعبانا أو بقرة، شابا أو عجوزا» (11).

لاحظ الصور السردية التالية:

.«لا حي في الحي سوى من يتقرر سببها.

- لا إله إلا الله، أشهد أن لا إله إلا الله، أشهد أن محمد رسول الله.

يهوى الساطور، يتدفق الدم، يتطاير الرأس....

- يا اخوتي، يا اخوتي.

يهوى الساطور، يتدفق الدم، يتطاير الرأس.

- يا أبي، يا الهي، يا أمي، يا خويا قدور.

يهوى الساطور يتدفق الدم يتطاير الرأس.

- يا العسكر، يا الحكومة.

- أنا معكم منذ البداية، ولم أخن، لم أش بكـــم، لـــم أش بـــأحد، أعفونـــي وسترون.

- لا أنبت الله لكم زرعا، ولا در لكم ضرعا...

- رضعه واحدة، واحدة فقط لوليدي، اسمعوا إنه يصرخ...

- إذا كنتم حكومة أنا مع الحكومة.....»(12).

والإجابة في كل الحالات واحدة، يهوى الساطور يتدفق الدم يطير الرأس.

نتذكر بالمناسبة قطع رأس مالك بن نويرة.

من يكون قاطعو الرؤوس، هم دون دون غير الذين ذكروا متوسلين، ومـــع ذلك فانهم ليسوا واضحين، وهم ليسوا رحماء، وقتلـــة، ودمويـــون، ولكـــن مـــن يكونون؟

إن الرواية تستحق قراءات مختلفة وهي في كل مرة تعطي نتيجة مخالفـــة مغايرة، وهو ما يزيد في تعقيدها، وفي نكهتها أيضـــا. ولكـــن القـــارئ يســـتطيع

الوقوف على معالمها من خلال تحليلها إلى مجموعة من الدوال التـــي تتمظـــهر كالتالي:

- المدلول التاريخي.
- المدلول السياسي.
- المدلول الديني.

وهي الحقول الدلالية التي تتشابك حول بـــؤرة أساســـية متشـــبعة بأفكـــار الكاتب، والواقع انه لا يمكن الحديث عن التبئير إلا بعد قـــراءة الروايـــة قـــراءة متأنية، وتبقى البؤرة التي وظفت من أجلها الحقول الدلالية المذكورة هي دون شك الثورة الإسلامية. التي بدأت في الرواية باستعراض الوضعية وضدها.

في حادث مقتل مالك بن نويرة موقف: عمر بي الخطاب ? موقف خالد بن الوليد.

- زوجه مالك بن نويرة، أم متمم تتزوج من خالد قاتل زوجها.
- الطالبات في الحي الجامعي ? الطلبة في الحي الجامعي.
- الحالة الصوفية ? النتيجة، السقوط.

وهكذا يمكن استكشاف الرواية استكشافا تقاطبيا يمكن بصورة أو بـــأخرى من تجاوز الغامض وتوضيح المعتم.

الـهـوامـش

[1] - قوس قزح: شكل جميل لكنه كاذب لا يلبث أن يزول، لاحظ المقاربة بين كذب الطبقة السياسية وكذب الطبيعة.

[2] - الرواية-ص137.

[3] - الرواية-ص137.

[4] - الرواية-ص137.

[5] - الرواية-ص34.

[6] - الرواية- ص35.

[7] - سعيد يقطين- تحليل الخطاب الروائي- المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط 3. 1997- ص 264

[8] - الرواية-ص16.

[9] - الرواية-ص17.

[10] - الرواية-ص17

[11] - الرواية-ص37.

[12] - الرواية-ص104، 105.